24me Année Novembre 1937

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

CHRONIQUES

NOTES — COMPTES RENDUS



REDACTION ADMINISTRATION : 10, Cours du Vieux Port, MARSEILLE
AGENCE GÉNÉRALE : Librairie JOSÉ CORTI, 11, Rue de Médicis, PARIS
France : Le No : 7 fr. Étranger : 8 fr. 50

N° 199 24me Année. Novembre 1937.

Cahiers du Sud

Tome XVI. 2me Semestre 1937

Amitié des Choses

J'éclaire doucement les objets qui m'entourent
Comme une lampe faible qui lutte avec les limites
De son univers. La lumière s'avance avec prudence
Et des contours apparaissent encore mal définis.

C'est bien vers cet endroit où la clarté est hésitante
Et où les formes attendent que mes sens les expriment,
Que ma pensée se dirige comme l'encre d'une plume
Qui deviendra tel mot ou tel autre au hasard.

Mais en prenant ainsi conscience du monde
Qui tel un vol géant se déploie et m'entraîne
En saluant l'ami ou l'objet au passage
Sans m'étonner qu'ils eussent préexisté en moi,

C'est ma propre personne que je découvre. Flamme
Ou onde ? Que suis-je ? Toute chose s'accorde
A mon regard. Et tout ce que j'entends et touche
Convient à merveille à l'oreille, au toucher.

O ! Chaque objet peut être ici comme une pierre
Qui en frôlant l'eau trace des cercles grandissants,
Et chaque objet, me ressemblant, est une faible lampe
Qui doucement découvre l'univers qui l'entoure.

CONVALESCENCE

Depuis quand restes tu enfermé dans cette chambre?
Par les grilles l'on voit une cour triste, plus loin l'église
Tu t'effaces parmi les meubles qui te regardent
Sans méfiance comme si tu étais un des leurs.

La pluie te visite souvent et aux fenêtres
Elle s'arrête avec ses voiles de deuil. Les ombres
Même en plein jour autour de toi comme des mains
D'infirmière, sans bagues, sentant les médicaments.

Et tu penses au crépuscule dans un parc où les arbres
Sont comme les bois d'un cerf où le jour s'enchevêtre
Et le dernier éclat se mêle à l'odeur rouge
De ces fleurs et ces feuilles qui t'enivrent de vie.

La voix qui demande après toi dans le vestibule
Est comme un peu de soleil qui dore les vieux murs
L'ami ouvre la porte il fait semblant de te reconnaître
Mais il cache mal son trouble « tout est changé... tu
[sais »

Il parle bas tu sens qu'il voudrait s'en aller
Ce qu'il te dit n'arrive à rompre le silence
Qui est en toi. Les mots passent loin de ton âme
Tels des bateaux qu'en vain appelle un naufragé.

Tu aurais tant voulu retenir ce visage
Dehors le soir ramasse comme une main le linge
De la lumière. Et la vie s'éloigne avec l'ami
Dont le pas prend congé humblement dans la cour.

SAGESSE DES CHOSES

Vous savez plus que moi. O! Quand le soir je rentre
Avec l'âme comme une place où le marché
A pris fin: des pelures s'entassent là où l'homme
A marchandé l'éclat, sans un geste d'amour.

Vous voudriez me parler et me faire comprendre
Que ma peine vous est connue. Vous n'osez
Vous avancer vers moi de peur de me voir prendre
Vos signes comme ceux qui m'ont trahi chez l'homme.

O! Choses inanimées quels paysages magiques
Etes-vous autour de moi ? Parfois un autre monde.
Il y a aussi les fauteuils usés, les meubles très vieux
Et l'horloge où le temps passe comme à travers une
[main ouverte

Les rideaux qui s'effritent et qui deviennent une écume
Sur la mer quelquefois paisible des fenêtres
Et le poêle qui se rappelle l'été. Au plus fort de l'hiver
D'une voix enrouée, il raconte les journées de soleil.

O ! Apprenez-moi votre bonté et votre indifférence
Si quelqu'un ouvre la porte vous paraissez les mêmes,
Portez-vous donc un masque ? Et l'immobilité
Cache-t-elle des voyages plus vastes que l'espace?

Il y a aussi les objets qui renferment des chants
Mais quand l'homme vient et fait vibrer les cordes
Je sais que sous les chants qui sont une apparence
Il y a un autre chant, le vrai, que nul n'entend.

Combien de secrets savez-vous? La vie,
L'amour, la mort, le vent. Je reste auprès de vous
Pour apprendre votre sagesse. Aidez-moi à la dire
Dans ce poème où j'appelle l'amitié des objets.

SEPTEMBRE

L'air est très doux à six heures du soir en Septembre
Il y a encore un peu de soleil aux fenêtres
Le jour fait ses adieux au miroir. Les objets
Sagement abandonnent leurs habits de lumière

En bas dans la rue des gens tranquilles passent
On les entend parler et rire sans comprendre
Leurs mots. Et on est sur qu'ils sont heureux. Plus
[loin
La mer est comme un souffle sur les lèvres du soir.

Tu voudrais te pencher sur chaque homme et lui dire
Quelle secrète joie a recouvert ton âme
Un poème va naître mais il hésite encore
Comme une abeille auprès de la fleur qui l'attire.

Ces gens n'ont pas de noms pour toi ni de visages
Définis. Ils sont loin déjà comme un nuage,
Leurs voix sont devenues les fils de la Vierge
Qui s'enroulent sur les quenouilles de l'automne.

Les meubles acueillants autour de toi ont l'air
De te comprendre, ils rêvent avec toi aux amis
Inconnus qui s'éloignent en emportant l'arôme
De ce bonheur qui aurait pu être le tien.

LES CHOSES

Si vous avez des sourires, ce sont ceux des gens qui
[n'ont rien
Vos regards, vos silences, sont ceux des hommes
[pauvres
Votre unique parure est votre humilité
Votre sereine attente d'une forme éternelle.

Quelles pensées vertueuses vous habitent ? Vous ac-
[complissez
Avec simplicité votre devoir. Ni l'envie, ni la haine
Ni la vanité ni l'orgueil ne peuvent vous approcher
Les couleurs dont on vous habille s'évanouissent.

Car vous êtes moins qu'une écume, moins qu'un
[parfum : des arcs
En ciel. Et comme vous, un soir, léger après la pluie
Quand les quartiers lointains s'apaisent et reprennent
[espoir
Je me perdrai, au-dessus de la ville, dans l'air illimité.

Ilarie VORONCA.

Mariette Lydis

Si le désert est absence d'humanité, l'édition française illustrée, contemporaine, est un désert. Mais il n'est guère de désert sans oasis. Celui-ci aussi en comporte quelques-unes.

Lorsqu'on entre dans l'œuvre de Mariette Lydis, on respire. Humanité et beauté. Des bêtes, de la jeunesse, un verger de visages, des êtres en costume de féerie. Vraiment l'oasis. *A joy for ever*. Elle nous introduit dans un monde d'êtres émouvants ou exquis, qui est celui-là même auquel se confinent les gens intelligents, je veux dire les gens qui tiennent pour une preuve extrême d'intelligence, de jouir de ce qu'il y a de beau sur la terre.

Ce qui occupe sans répit Mariette Lydis, — comme l'auteur de ces lignes — c'est l'être humain: l'être humain dans son âme exprimée par son corps, car le corps trahit, lui aussi. (Mais, ne trahirait-il pas, il faut répéter inlassablement, dût le mot d'« esthète », qui est une louange, vous être jeté comme une insulte, il faut répéter inlassablement que, si l'apparition de l'âme sur un visage est chose immense, le corps seul, comme le visage seul, se suffit). Elle le reconnait elle même : « Un intérêt passionné pour l'humanité est à la base de mon travail. » (1) De là qu'il y aura toujours, du public à elle, cette réponse directe dont le défaut tourmente certains peintres de ma connaissance, illustres pourtant. Réponse qu'elle attend et qui la touche : « Tout art hermétique me rend triste. Dans une peinture il devrait y avoir quelque chose pour tout le monde. »

Une première période (1923-1927), que l'on pour-

---

(1) *La plupart des paroles que nous mettons ici dans la bouche de Mariette Lydis sont empruntées à une conférence qu'elle a faite dans diverses villes d'Europe et d'Amérique.*

rait appeler asiatique. Illustrations pour le Coran, pour le *Jardin des Supplices*, pour un livre sur la Russie. Souvenirs du Maroc. Influence des Persans, des Byzantins, des Japonais. Déformation. Une vive imagination tournée vers le voluptueux et le somptueux, non sans un faible pour l'extravagant; le sens décoratif, de la luxuriance minutieuse, des pâtes d'or et toute la joie des couleurs. Déjà une puissance notable (je songe à certains oiseaux féériques, à l'image du bourreau, dans le *Jardin*).

Une seconde période : Filles fatales, — Saintes, — Animaux (je simplifie) — de 1926 à 1930.

Prostituées, lesbiennes, criminelles, gamines qui viennent de découvrir leur corps, et jouent avec leur découverte. Toujours la déformation, et aussi des visages inoubliables. « Le Boticelli d'un monde de Dostoïewsky », écrit assez heureusement M. A. Leblond. L'artiste étale son émotion sur les murs. Nous voyons en ses personnages, mais aussi en elle-même. Une lyrique éclatante d'aveu, avec des idées fixes, et qui retombe toujours sur ses propres émotions.

En même temps, sur fond de Rocheuses féériques, des Saintes-Enfants, de quatorze ans, hébétées d'innocence.

En même temps, des bêtes. Ces lapins, ces perroquets, ces porc-épics, ces lézards, ces singes ne sont qu'à elle, et si subtilement qu'on ne saurait dire en quoi. Ces poulets sacrés qui promettent, sinon une victoire navale, au moins tout un arc-en-ciel d'entrailles. Cette belette qu'on voudrait se mettre à genoux pour adorer. Et toute une féerie sous-marine, où la même ambiguité, qui l'attire dans les êtres humains, elle la retrouve dans cette faune-flore des profondeurs. Et la fête de couleurs des premiers ouvrages, l'intensité de la nature au jour de la création. Nous avions écrit : oasis. Oui, des verts et des roses d'oasis.

De ses femmes, que dire ? Sans doute, l'artiste revient avec amour à un certain type de très jeune fille auquel le grand public la reconnait d'abord. Petites filles formées depuis peu, au regard intense, avec l'animalité fréquente dans les visages des fillettes de cet âge et que personne n'a rendue comme Mariette Lydis (elle l'obtient en partie par la suppression des sourcils et l'ampleur de la prunelle, empruntées au

faciès de la bête). Devant ces visages, le public, que ce soit pour louer ou pour critiquer, dit parfois : « Il y a quelque chose de pervers dans cet art. » Evidemment, donner une série intitulée « Lesbiennes », et avoir à ce même moment son premier succès de public, c'est faire le lit d'une telle opinion. Et pourtant celle-ci nous semble dictée par un préjugé. Des milliers de visages de femmes sont sortis du pinceau ou du crayon de Mariette Lydis. Une trentaine, peut-être, offrent un caractère de « perversité » assez net. Autour d'eux, d'innombrables visages limpides; ces maternités si expressives et si sensibles, ces inattendus portraits d'hommes, pleins de force (Unruh, Delteil, Henry-Jacques) ces jeunes filles et ces enfants candides...

Cela dit, sur ce sujet je voudrais faire une remarque. Même en 1937, la majeure partie de l'opinion continue de voir l'homosexualité avec un caractère pathologique et étrange. Mais l'homosexualité ne comporte naturellement rien de pathologique ni rien d'étrange (ni rien de tragique, quand la société est assez évoluée pour ne la traquer pas), et des centaines de milliers de « lesbiennes » — puisque « lesbiennes » il y a — ont une vie parfaitement satisfaite et tranquille; le visage non plus que l'habillement ne les distingue des autres femmes. Il eût été d'une importance psychologique certaine que Mariette Lydis ne donnât pas à *toutes* ses lesbiennes un aspect un peu névropathe, qui flatte sans doute les idées préconçues de l'homme de la rue, mais ne correspond pas à *ce qui est.* Si Mariette Lydis avait intitulé « Lesbiennes », par exemple, cette gouache de 1929 qui représente deux jeunes filles allongées au pied d'un arbre, l'une drapée, de face, l'autre nue, de profil, toute simplicité, toute beauté, toute quiétude (tandis qu'au fond passent des coqs hiératiques, pareils à un cortège de rois), cela, oui, eût été à la fois hardi et salutaire : parce qu'il est toujours hardi et salutaire d'aller à l'encontre des préjugés pour montrer le réel, et à l'encontre des morales sans critique, pour appuyer la morale fondée.

*
* *

Datées de 1929 et 1930, voici des Vierges à l'enfant,

qui me touchent autant que les plus belles œuvres du xve siècle italien, qu'elles rappellent. (La mère de Mariette Lydis a joué un grand rôle dans sa vie). Je les ai vu émouvoir profondément des simples, que des images de tels de nos peintres modernes, fameux dans la peinture religieuse, laissaient indifférents, sinon dégoûtés. Il n'y a pas plus de « peintres catholiques » qu'il n'y a d'« écrivains catholiques ». Il y a des gens qui ont du talent, et des gens qui n'en ont pas. Mais ceux qui n'en ont pas n'acceptent pas volontiers cette distinction. Il s'agit pour eux de tout brouiller.

De la même époque, de grands nus féminins, à la mine de plomb, légèrement relevés d'aquarelle, parfois subtils comme des Holbein, magnifiques de loyauté et de maîtrise, aussi sobres que la première manière de l'artiste était débridée. Le sentiment n'y est pas moins explicite que dans les figures plus anciennes, mais il est dépouillé de toute majoration littéraire et de toute complaisance; nous en recevons plein repos. La force, la grâce et la pureté d'un trait souverain, la sûreté du modelé (donné le plus souvent avec le doigt, et qui m'évoque, en effet, le pouce créateur du statuaire) y ont quelque chose de dominateur et de tout viril. Du dessin ! Du modelé ! En 1930 ! Et d'une femme ! Et d'une musicienne de couleurs ! Quoi ? Une main qui n'a pas l'air d'un chou-fleur ? Une jambe qui n'a pas l'air d'un phoque ? Où suis-je ?

Faut-il penser que ces beaux nus marquent le moment où Mariette Lydis s'est mise à travailler sur modèle ? Elle-même a expliqué les diverses raisons qui l'empêchèrent pendant des années d'user de modèles. Un jour elle y vint. « Alors seulement je découvris le corps humain. » On se demande comment elle n'a pas perçu plus tôt tout ce qu'un corps pouvait dévoiler de richesses *psychologiques* à une investigation telle que la sienne. Et voici que — coup double ! — de ses entretiens avec ses modèles elle a rapporté aussi des notes, qu'elle se propose de publier, juxtaposées aux dessins des femmes qui les inspirèrent, sous le titre : *Mon herbier humain*. Amour de la vie, fidélité à l'objet, réalisme sur lequel l'art jettera ensuite ses divagations, mais sans jamais l'abandonner tout à fait, ou ne l'abandonnant que courtement, sûr qu'il est de reprendre toujours force à son contact, comme Antée au contact de la terre.

Tout l'œuvre de Mariette Lydis est en germe dans ses premières toiles: dans ses nouveaux rameaux on sent toujours la sève du même tronc. Les dernières années ont vu paraitre une suite de dessins de « Folles » (1) (d'après les croquis faits à Sainte-Anne), plus forte à mon avis que l'ancienne suite des « Criminelles », mais dont les intentions restent les mêmes, tandis que s'accentue le côté visionnaire de l'art de Mariette Lydis, notamment dans des toiles où les nuages prennent des formes féminines (ce qui est une rencontre avec certaine image de Chateaubriand, comme telle récente « Femme au balcon » est une rencontre avec certaine image de Baudelaire).

*
* *

J'ai entendu dire : « Mariette Lydis ? Oh oui, comme c'est habile ! » Un peintre disait cela. C'est ce qu'un peintre, un écrivain dit d'un confrère, quand cela lui fait mal de dire qu'il a du talent. Réduire cette œuvre à de l'habileté! Disons le don, avec ce que le don comporte de facilité céleste et de joie céleste (« Plus une œuvre d'art a été faite avec fatigue, plus elle est vile », écrit Vinci). L'abondance du don. Dans les formes et dans la couleur. Dans la ligne et dans l'invention jaillissante et perpétuelle. Dans l'humain et dans le décor. Dans la technique: dessin, huile, gouache, eau forte, litho. En treize années seulement, quelle floraison ! Comme le printemps dans la nature, avec la même assurance et la même nécessité. Une vitalité qu'à défaut de signes plus probants je reconnaîtrais à ce singulier manque de mémoire qu'avoue l'artiste en ce

---

(1) « A coup sûr, la pathologie n'est pas du domaine de l'art », tranche à leur propos un journaliste, mettons un « critique d'art » étranger, et il conclut, sévère, que Mariette Lydis a « une tendance déplorable à ne pas considérer les fous avec suffisamment de peur et d'horreur ». Un Français, toujours prompt à dénigrer son pays, se réjouit de lire de tels jugements sous une plume étrangère : décidément, nous ne sommes pas seuls ! En les lisant, j'ai eu aussi l'impression que la sottise pouvait quelquefois être *délicieuse*, — délicieuse comme de la gelée de groseilles, délicieuse à en donner envie de la lécher.

Puisque les vérités de raison sont les plus difficiles à faire accepter, redisons ici, de même que nous avons dit tout à l'heure que la morale n'a rien à voir dans les « aberrations » sexuelles, redisons ici que *tout ce qui est la vie* — sans exception, et surtout sans exclusion dictée par une prétendue morale — *est du domaine de l'art.*

qui concerne ses œuvres (la faculté d'oubli est fréquente chez les créateurs authentiques: ils sont toujours en avant d'eux-mêmes, ils ne se retournent pas). Tout cela méritant vraiment le nom de don, puisque Mariette Lydis n'est jamais passée par une école de peinture, n'a jamais appris, que par elle-même, à peindre, à dessiner, à graver. Tout cela servi par un goût du travail et une puissance de travail que je crois rares chez une femme : elle travaille régulièrement huit à dix heures par jour, préservant sa solitude et ce qu'elle a appelé, si profondément, sa « sécurité » avec une rigueur et une discipline que l'auteur de ces lignes pratique trop, en ce qui le regarde lui-même, pour n'en connaitre pas la fécondité. « Il faut, pour mon bonheur, qu'à la fin de la journée quelque chose ait été réalisé », répète-t-elle souvent (1).

Si on lui demande, devant tel de ses tableaux : « Comment vous est venue l'idée de ce sujet ? », presque toujours elle répond : « Je n'en sais rien. » Elle a commencé à tracer des lignes sur une surface blanche et dans une sorte de rêve. C'est seulement en sortant, « comme d'un puits », de cet état de demi-inconscience, qu'elle commence à *voir;* et alors de juger, d'éliminer. Elle-même compare cela à ce qui se passe sur ces feuilles de papier blanc, empreintes d'une certaine substance chimique, que les enfants recouvrent au crayon de traits noirs, et il apparait des personnages et des paysages. « Dans cette période de création, je suis absorbée à un tel point, je suis si éloignée de ce qui se passe autour de moi, qu'une question posée, ou un coup de téléphone, ne m'atteint pas véritablement, et qu'il m'arrive de répondre de travers. Je m'écris à moi-même de petits billets pour me rappeler les choses les plus simples lorsque je rentrerai dans le monde réel. Mon entourage connait très bien cet état d'absence et ne se fie pas trop à mes réponses. Surtout quand je dis oui machinalement, ayant constaté par ex-

---

(1) Il m'est arrivé, chez Mariette Lydis, tandis que je regardais avec elle et M. Govone, son mari, les photos de ses œuvres collées dans des albums, de la voir bientôt, me laissant avec M. Govone, se glisser vers son chevalet pour y travailler, ne fût-ce que durant quelques minutes. Je me reconnaissais, amusé, dans cette vivacité à ne vouloir pas perdre son temps et je songeais à ce mot de quelqu'un qui l'a décrite « cramponnée à son travail comme une louve à ses petits ».

périence qu'une réponse affirmative est toujours plus expéditive. Et si, après des heures de travail, mes amis veulent me poser une question importante, ils me demandent d'abord : Es-tu réveillée ? »

On sent bien que ce sont les maitres du XVe et du XVIe siècles qui ont donné à Mariette Lydis ses plus fortes impressions de peintre. Elle ne s'en cache pas. Comme tous les créateurs véritables, elle ne redoute pas les influences. (« Tout nous touche, mais tout doit être recréé en passant à travers le tempérament de l'artiste. C'est ainsi que la réalité devient œuvre d'art. » C'est à cette peinture des XVe et XVIe siècles qu'elle revient toujours avec une prédilection absolue, ravie par ce qu'elle a de précieux et de concentré à la fois, par l'humanité profonde qui s'en dégage. Elle sait bien sans doute qu'il est indispensable de créer aujourd'hui quelque chose qui s'adapte aux âmes modernes, au décor de la vie contemporaine. Mais il lui semble que la fidélité de la transcription graphique, le respect devant le sujet sont choses éternelles, trop négligées de nos jours. Dans le nu, par exemple, — ou dans la façon de traiter les mains, si importantes, si révélatrices de l'individu (1) — il ne s'agit pas de mode ou de goût, encore que les différents âges aient compris chacun le nu à sa manière. « Malgré les modes, les climats, des ambiances, les véritables œuvres d'art sont marquées par un élément d'éternité qui ne trompe pas. Les artifices et les snobismes meurent vite, mais la sincérité absolue d'un artiste donne à son œuvre l'authenticité qui résiste au temps. »

A qui ai-je entendu dire aussi que Mariette Lydis était une artiste « intellectuelle » ? Si on a voulu dire: intelligente, d'accord. Mais « intellectuelle » ? Rien de cette demi-intellectualité de certains peintres « modernes », devant lesquels tous s'inclinent, et devant lesquels soi-même on s'inclinait plus ou moins, de confiance. Mais les voici, les maladroits, qui se mettent à vous *expliquer* leur œuvre, et ses intentions, et soudain, stupéfait, on se dit : « Voyons, est-ce que je rêve ? Si les mots de la langue française ont un sens, ce que me raconte ce barbu est un galimatias de mé-

---

(1) Le portrait d'une main est plus intime que l'image d'une figure », dit-elle, et on songe au mot de d'Annunzio : « Ses mains étaient comme les racines de son âme ».

decin de Molière. Plus de doute, ou c'est un sot, ou c'est un charlatan. » On a l'impression d'une révélation horrible, à la fois sur un homme et sur tout un état de choses. Et on a envie d'interrompre le galimatias avec ce mot de je ne sais plus quel personnage de Dumas à une prostituée qui joue à la grande dame : « T'as pas fini ? »

Mariette Lydis me semble être une sensibilité et un tempérament avant tout, avec une intuition exceptionnelle chez la femme (malgré la légende contraire). En un temps qui fait la part si belle aux ingénieux (j'emploie un mot doux), cette œuvre, c'est par ce qui y transparait des âmes qu'elle attache, qu'elle vous impose ses points de vue, son insistante et fascinante vision. Sa diversité nous dit que tout est égal dans la nature, et que tout y est bon. Tel est, à mon sens, son message, et s'il est un peu ambigu, ainsi l'est celui de la nature, c'est-à-dire celui de la santé même.

Un Corneille, un Hugo, trop uniquement mâles, il leur manquera toujours quelque chose. L'artiste complet est celui qui est à la fois homme et femme. Femme pour la sensibilité, homme pour la conception et l'exécution; femme pour ployer, homme pour maîtriser; femme pour recevoir, homme pour rendre. (Une telle structure n'implique nullement qu'elle s'étende sur le plan sexuel). Mariette Lydis est de cette espèce-là. Et, comme il arrive toujours, ce dualisme interne lui a rendu vivant le dualisme ou plutôt le syncrétisme de l'univers. Par là elle s'accorde à l'Orient, lui aussi mâle et femelle, tour à tour et sans transition, lui aussi barbare et raffiné, lui aussi érotique et religieux. Dans *Aux Fontaines du Désir,* exaltant la « solidarité des prétendus contraires », j'ai adoré ce feu central — *Ignis idem* — qui, répandu en toutes les formes de l'univers, leur permet de se métamorphoser l'une en l'autre sans cesser d'être toujours quelque chose d'unique. Elle le connait, et elle en est mue, celle qui a créé ce « beau idéal » et ces demi-monstres, ces jardins de supplices et ces nativités pures, ces pêcheresses et ces saintes dont l'expression n'est guère différente, ces bêtes humano-divines et ces petites gosses aux yeux d'oiseau ou de lapin. Poète, elle « ne peut pas cesser d'être de plain-pied avec tout ». « Comme les formes sur l'échelle de Jacob. le poète va

sans, cesse par croissance ou par bonds, de la boue de la terre aux étagements du ciel. Immense amant, il n'est rien de sublime qui ne lui serre la gorge, il n'est rien d'atroce dont il ne se sente le complice et le frère. » (*Fontaines*).

*
* *

« Tous les artistes obéissent à la grande loi du renouvellement, tous sentent que le salut est là, » écrivait récemment Francis de Miomandre. « Mais certains tournent la difficulté: en changeant de sujets ou bien en adoptant une technique étrangère. Je crois, pour ma part, reconnaître les plus grands à ceci, qu'ils se contentent de persévérer dans leur voie, d'approfondir leur domaine au lieu de l'étendre, d'ajouter des variations de plus en plus riches et de plus en plus significatives à leurs thèmes essentiels. » Et Miomandre de classer Mariette Lydis dans cette famille d'artistes.

Mais pourquoi l'une de ces méthodes excluerait-elle l'autre, quand l'artiste est doué ? Je songe à toutes les indications que Mariette Lydis nous a données, sur des thèmes où sa maitrise s'exercerait aussi bien que dans ceux qui lui sont plus habituels. Je songe à ses visages d'hommes, si vigoureux (portraits, ou bien têtes de personnages dans le *Beggars' opera* et ailleurs); je songe à ses visages de jeunes garçons (dans ses livres pour les enfants et ailleurs), pleins de grâce et d'élégance; je songe à certain carton de croquis rapportés du Maroc, dont il est inadmissible que la couleur, la vigueur et la nervosité restent inconnues du public. On se prend à souhaiter non qu'elle aille à des sujets qui ne lui appartiennent pas, mais qu'elle annexe tout à fait — dût-elle y mettre un peu plus de volonté que d'inclination, — un domaine qui a prouvé, en quelque sorte, qu'il souhaitait de se donner à elle, et dont l'apport ajouterait à son œuvre une richesse qui ne me parait pas niable. Il est bien des voix qui passent sur la terre à hauteur du visage humain. Certaines, que je crois connaître, que cette jeune femme les entendît d'aventure, et elle en resterait frémissante. Les artistes sont comme ces vierges de la parabole, qui sont sorties dans l'espoir de trouver un époux. Peut-être ne le trouveront-elles pas, et rentreront-elles

seules au logis, pour y continuer les vieilles tâches. Mais peut-être rencontreront-elles l'inconnu, beau comme la nuit, et jeune comme le plaisir, qui leur dira la parole ineffable : « Je cherche ce que tu cherches. »

Henry de MONTHERLANT.

Travail de Joie

A ma gauche m'attend ma pensée!
Pour elle mes soif, ombrage, breuvage,
Parole fraîche où je cherche un feuillage,
Cette coupe que je me tends, dont je me vide,
Ma gorge, ma rage, ma vie, toute ma vie,
Mais ô mon partage intégral à chaque seule,

A ma droite m'attend ma pensée,
Droite, belle, non, pas plus belle!
Pour elle mes mort, torture, plaie, folie,
Marche hagarde et regard sur la nuit
Plein d'épouvante et sur ma vie, toute ma vie,
Mais ô compagnes pages blanches blessées,

Là derrière m'attend ma pensée!
Pour elle ce licou, sans bride, résistant
D'une douleur dicible, oui, dans dix ans,
Ce feu d'enfer sauvage, oui, mien,
Ce rebelle plus vrai qu'un destin
Et ma joie (surtout n'en prenez pas:
Elle fait mal, ma vie, toute ma vie!)
Mais ô mes espions pour moi-même de moi,

En pleine âme m'attend ma pensée !
Pour elle mon sanglot, beau couteau,
Qui déchire sans blesser, regardez:
Non pas même un seul nerf haletant,
Simplement mes couteau, calme, repos,
Visage clos, silence sur le sang,
Revanche étrange sur ma vie, toute ma vie,
Mais ô mes dictateurs de mes gestes choisis,

Loin dans l'ombre m'attend ma pensée,
Distante, triste, oui, bien plus triste!
Pour elle ces patience, hâte, péril
D'un pauvre bougre accoutré d'infini,
Mes songes, danses, strophes, cieux d'harmonies,
Lavoir d'azur, monceau d'hymnes salis,
— Oh linge pur ensanglanté d'esprit! —
Mes chair, cœur, tête, incendie et voici

Voici qu'il me reste ma vie, toute ma vie !
Qui donc, oh quel voleur, à ma place ose vivre ?

Armand ROBIN.

La Conscience honteuse du Poète

Nous avons vu dans le premier chapitre de cette étude (1) que Platon lui-même qui refusait à la poésie une place dans sa République ne lui consentait pas moins certaines vertus comme la force et le « charme ». Mais il n'arrivait pas à se persuader qu'une vertu comme le « charme » fût compatible avec la dignité de celui qui recherche la vérité. Pis encore : il pensait qu'il fallait l'interdire à ceux-là mêmes qui ne recherchent pas la vérité, car étant imitation des passions, flatterie et complaisance à sa propre douleur (celle de la perte d'un être aimé, par exemple), elle faillit à la « loi de réputation », et répugne à l'éthique, dont la règle suprême veut que l'homme tienne sa personne et ses affections pour entièrement négligeables eu égard de l'obéissance absolue et totale qu'il doit premièrement à la cité et secondement aux dieux, c'est-à-dire au Destin, ou encore à la Nécessité. Aussi, bien qu'à ces heures de faiblesse il ne manquât pas d'aimer « la muse voluptueuse », et bien qu'il fût poète lui-même et grandement redevable à la poésie de certaines vérités — le mythe de la caverne, entre autres, — qu'il n'aurait jamais pu découvrir par la pure méthode du savoir, Platon jugea de son « devoir » d'amant de la vérité de refuser à la poésie le prédicat du réel.

A nous autres modernes, cette décision semble logiquement motivée par l'argument que la poésie est éloignée de trois degrés du réel, et cela, bien que nous trouvions la démonstration spécieuse et un tantinet puérile; mais ce que nous autres modernes, refusons de voir c'est, qu'au fond, Platon n'y tenait pas plus que nous; le plus réel reproche qu'il fait à la poésie, c'est d'être

---

(1) Voir « Le Poète et le Schizophrène » dans le numéro d'Octobre des Cahiers.

éloignée de plusieurs degrés des suprêmes principes de l'éthique. L'autoriser, la tolérer, c'était non seulement ouvrir le tiroir infini des horreurs de l'être, mais encore consentir à ce que ces horreurs parlassent à voix forte et eussent la liberté de distraire l'homme de son plus pressant devoir : l'obéissance à l'éthique inexorable et donc à la stricte et scientifique vérité. Que Platon avait principalement en vue le côté éthique de la question et qu'il n'était nullement guidé par le principe spéculatif de l'*adequatio rei et intellectus,* cela saute aux yeux; car s'il refuse la poésie déchainée des passions et des horreurs de l'être, il ne repousse pas, par contre, la poésie raisonnable et modérée qui chante les héros et les dieux, je veux dire la Beauté. A la Beauté, Platon est prêt à accorder toute la réalité qu'il avait ôtée à la poésie; pour lui assurer ses droits, il la déclare même *identique au Bien.* Et l'on sait que, pour le Bien, Platon dérogea au principe de l'*adequatio rei et intellectus;* ne lui trouvant pas une place dans la réalité empirique, dans le domaine de l'expérience, il lui en créa une sur mesure et bien supérieure à l'autre, dans le royaume transcendental des Idées. Refuser l'existence à l'empirique mouvant et arbitraire et l'accorder par contre aux vérités éternelles et immuables, c'était le seul moyen d'échapper à la contradiction.

Sans doute, comme il arrive de toutes les grandes traditions, les suiveurs de Platon perdirent l'intelligence de la source et crurent à une « naïveté » de leur maître. Il était évident que le Beau était identique au Bien et ils ne manquèrent pas de conserver ce principe; mais il n'était pas moins évident que le Bien ne pouvait avoir une réalité scientifique; ils supprimèrent donc les royaumes transcendants, ceux de l'Idée y compris et firent du Bien quelque chose comme une loi, ou un jugement synthétique. Quant à la Beauté, elle demeura une servante, la servante au grand cœur, du Bien; puis, on l'oublia. Qu'était-elle devenue ? Oh, peu de chose ! Si peu, que lorsque M. Bergson crut devoir la ressusciter en vrac, avec l'imagination et la religion, bien qu'il en fit une chose utile, féconde et nécessaire à la bonne marche de l'esprit humain, il ne prit pas moins la précaution de nous avertir qu'elle n'était qu'une *expérience systématiquement fausse,* alors qu'il conservait à l'intelligence, qu'il déclarait

par contre être une faculté dissolvante, tous ses droits acquis en tant qu'expérience *vraie*. Cette « faculté fabulatrice », fausse mais utile, n'est nullement dans l'esprit de M. Bergson, une réhabilitation du « charme » poétique tant détesté par Platon; pas plus que le divin philosophe, M. Bergson ne supporte les passions et les horreurs de l'être qu'elle met au premier plan de ses préoccupations. An contraire, il va plus loin que Platon et s'inquiète non seulement de ce que l'homme pousse la complaisance de soi à pleurer la mort d'un être aimé, mais aussi de ce qu'il flatte ses exigences de luxe, de confort, et de bien-être. Il ne dira pas expressément que la poésie est un « charme » mais comme il l'enveloppe dans le même sac avec l'imagination, les croyances des « primitifs » et certaines religions qu'il déclare être « un tissu d'absurdités », nous savons à quoi nous en tenir. Non, ce n'est pas à la muse voluptueuse qu'il en appelle; c'est à la muse sévère de Platon qui chante les héros et les dieux, à la muse qui ne stimule guère les imaginations des hommes, mais au contraire refrène leurs passions, éteint leurs désirs et sacrifie au Bien. S'il en appelle à la « faculté fabulatrice » c'est donc pour la seule raison qu'exempte d'absurdité, elle est propulsive de valeurs éthiques et qu'elle est créatrice de dieux, je veux dire de la *crainte salutaire* des dieux. S'étant aperçu que l'expérience de Platon et de Kant avait échoué et que le Bien était impuissant à ordonner les hommes à des fins éthiques, s'étant aperçu en outre que l'homme demeurait néanmoins sensible à la puissance des images, tissu d'absurdités évidentes, il essaie tout simplement de polariser vers le Bien la force motrice de ces images, après leur avoir ôté, comme il se doit, leurs organes existentiels, je veux dire leur tissu d'absurdité. C'est donc encore du Beau identique au Bien qu'il s'agit, du Beau évidé des passions, des horreurs et de la complaisance envers soi. Travail d'autant plus aisé que le malentendu opéré par Platon entre le bien poétique, le bien humain et le Bien éthique, l'a été de main de maître; les poètes eux-mêmes ont donné dans le piège; un Baudelaire même se laisse aveugler au point de donner pour signe de la poésie une certaine « mélancolie », je veux dire un état affectif rasséréné, épuré, d'où la souffrance aiguë et l'horreur ont été exclues, et qui est carac-

térisé par la passivité et la résignation. Cette passivité devenue intolérable, des poètes se sont révoltés; ils se sont tournés contre la poésie elle-même; ils ne se doutaient guère qu'ils n'en voulaient à la poésie que *parce que et autant que, identique au Bien.* Le «je sais aujourd'hui saluer la Beauté» d'Arthur Rimbaud n'est, dans l'ordre poétique, qu'une réplique au « Dieu est mort » de Nietzsche dans l'ordre métaphysique. Au fond, avoue le Nietzsche désabusé des Œuvres Posthumes, « nous n'avons réfuté que le Dieu moral »; au fond, force nous est de reconnaître que Rimbaud n'avait salué avec mépris que la beauté éthique : on ne lui avait pas tenu la promesse d'enterrer dans l'ombre l'arbre du Bien et du Mal. Ni l'un ni l'autre n'avaient touché à l'existence *métaphysique* de leur objet ; cependant ni l'un ni l'autre n'ont pu se satisfaire d'un objet sans existence et qui n'était donné que dans une expérience systématiquement fausse.

Tout le monde sait, comment, historiquement, Dieu est mort. La pensée spéculative éthique (le Bien), effrayée d'avoir affaire à une immense et terrible existence qui par son mouvement même et sa liberté créatrice niait la possibilité d'une philosophie ayant ses lois autonomes et ses évidences propres, s'empressa d'ordonner cette existence selon ses propres intérêts bien compris; on lui adjoignit des vertus : bon, immuable, parfait, immobile, qui furent autant de saignées faites à son existence. La pensée rationnaliste qui hérita d'elle voulut assurer sa conquête : elle accorda l'existence à toutes ces vertus de Dieu et les situa dans l'esprit humain, sous le nom de vérités éternelles; quand à Dieu il fut privé d'existence sans même que l'on s'en aperçut. On fit certes des efforts pour le conserver, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse, ou, si l'on préfère, à titre de crainte salutaire; mais on ne put ne pas en faire une expérience systématiquement fausse. Aussitôt cette « erreur » perdit son utilité, s'évanouit; tant il est malaisé à une chose sans réalité de se maintenir et subsister. On sait aussi comment « le phénomène est mort », selon le cri du philosophe allemand Heinemann. Ce fut à la suite de l'opération cartésienne (j'allais dire césarienne) qui devait aboutir à l'idéalisme de Kant : on le sépara de la réalité, devenue inconnaissable (parce que arbitraire et existante), et on en fit une *apparence*. Apparence, il fut

traité cavalièrement par les physiciens qui nièrent son existence au profit de purs concepts : énergie, force, etc... Il en est mort de chagrin. La même aventure arriva enfin à cette autre expérience systématiquement fausse: l'imagination, que l'on consentit aux poètes (1) au moment où l'on sécularisa le surnaturel au profit de la nature et la nature au profit de la raison : elle dégénéra en enfantillage, en absurdité, en manque de nécessité. Il est clair que l'on n'avait pas voulu cela; on essaya donc de remettre les choses en place; et des poètes-philosophes font de leur mieux pour ressusciter l'imagination. Mais le moins que l'on puisse affirmer d'eux, c'est qu'ils manquent du courage, de l'audace qu'une telle entreprise requiert; elle est au-dessus de leurs forces. Et peut-on ressusciter quelqu'un tant qu'on a peur de lui accorder la vérité ? et par conséquent l'existence? Cependant nul n'osa aller jusque-là (2). Comment faire, voyez-vous, dans l'état actuel de nos connaissances, pour accorder *l'existence — à l'imagination? Ne saute-t-il pas aux yeux qu'il y a contradiction dans les termes? Et n'est-il pas évident qu'au moment même où l'Imagination re*-cevrait le prédicat du réel, elle cessera, par là-même, d'être encore imagination ?

En vérité des termes comme : imagination, erreur, superstition, absurdité, contradiction, ne sont que des concepts spéculatifs, relativement modernes, que nous appliquons à tort et à travers à des milieux historiques qui ne possédaient guère la moindre trace de ces concepts. Nous parlons naïvement de l'imagination, des erreurs, des superstitions, des absurdités et

---

(1) Consentement tardif, forcé... Ce fût, cependant une véritable révolution, lorsque le philosophe italien *De Sanctis* écrivit le premier, que : « l'art n'et pas œuvre de logique et de réflexion, mais pure spontanéité, pure forme fantaisiste ». On sortait, certes, du Beau identique au Bien moral ; mais ce n'était que pour échouer sur un autre écueil : le Beau autonome, sans existence, sans nécessité.

(2) Cf. Marcel de Corte, philosophe des plus pénétrants et des mieux disposés envers la poésie qui, cependant, dans sa remarquable étude : « La Dialectique poétique de Descartes » écrit ceci : « A proprement parler l'artiste, poète ou peintre, ne part pas du réel, il va vers le réel auquel *il substitue ses propres constructions*. Le réel extra-mental est traité par lui comme objet pur ; il n'en extrait aucun aspect intelligible, il le considère comme un « devant soi », et met à sa place les images conçues et engendrées par sa pensée ». Et aussi : « Ainsi fait le poète qui, ébranlé par l'expérience poétique d'un objet quelconque, la transforme en un poème *qui en tient lieu*.

des contradictions des « primitifs », voire des peuples anciens, comme s'il y avait quelque *commune mesure* entre notre conception de la réalité et la leur. Erreur, superstition, absurdité, imagination, contradiction : autant de termes par lesquels nous désignons le non-être, un non-être plus ou moins utile et plus ou moins nécessaire, ne serait-ce qu'à titre de critère logique. Or, impossible de retrouver chez ces « primitifs », voire chez ces peuples anciens qui jouissent de notre estime la moindre trace d'un non-être qui soit uniquement et contradictoirement toléré parce que fécond, utile et nécessaire: il ne saurait pour eux y avoir un non-être qui soit, je veux dire qui existât; tout est chez eux être, tout est chez eux réalité, tout est vérité. Il a fallu que nous cessassions de croire aux vérités qu'ils tenaient pour réelles ou aux réels qu'ils tenaient pour vrais, pour que ces vérités *désaffectées,* ces réalités *vidées de leur contenu,* devinssent nos concepts appelés superstition, imagination, erreurs, absurdité; c'est ainsi que M. Brunschwig fut amené à déclarer que la cathédrale n'est devenue une œuvre d'art qu'au moment où l'on a cessé d'y croire. On touche ici sur le vif l'idée que le civilisé se fait de l'art : la contemplation d'une vérité désaffectée, la consommation d'un réel mort. M. Lévy-Bruhl est autrement plus consciencieux que M. Bergson et que M. Brunschwig : il ne dit pas que les « primitifs » sont des êtres superstitieux mais qu'ils sont des *métaphysiciens nés;* il est autrement plus honnête et plus pénétrant que l'immense majorité de nos philosophes lorsqu'il fait état non de l'« imagination » des « primitifs » mais de leur *réalisme.* Et je tiens sa conclusion pour remarquable, alors qu'il pose que l'art des primitifs est « réaliste », leur accordant sur la foi d'observations répétées et dûment vérifiées qu'ils *n'inventent ni ne composent* leur réalité, mais au contraire s'y conforment et l'épousent jusqu'en ses moindres replis. Si leurs masques rituels — comme la cathédrale de M. Brunschwig — ne nous apparaissent comme des œuvres d'art qu'en raison de leur absence de contenu existentiel et si, par conséquent, il nous faut conclure que l'art n'était pour rien, du moins consciemment et actuellement, dans l'élaboration de ces œuvres (et ceci n'est vrai qu'en partie), force nous est de convenir que la naissance du concept de l'art fut un événement historique

malheureux, un témoignage de décadence, le signe premier d'une rupture fondamentale, d'une « aliénation » sensible de la réalité primitive.

Sans doute M. Lévy Bruhl emploie-t-il le terme réalisme, dans le sens courant de ce mot. Les « primitifs » pense-t-il, croient que l'homme est à la fois lui-même et son totem, (le Kangourou, par exemple); eh bien, ils le peignent où ils le sculptent moitié homme et moitié Kangourou. Ils reconnaissent les êtres à leurs vertus mystiques, ou *mana,* plus qu'à leurs structures intelligibles : ce n'est donc pas à ces structures qu'ils donneront le pas. De même, ils croient que chaque être et chaque chose n'est qu'une réplique, un ersatz, de l'être *déma* qui vivait dans le temps fluidique, primitif, où il n'y avait pas encore de temps; par conséquent, l'arc dont ils se servent ne peut être qu'une réplique du *dema arc* et doit, dans sa configuration, reproduire bouche, yeux et nez. L'imagination que nous croyons voir dans leurs œuvres n'est, pour eux, que la stricte et rigoureuse participation à une réalité sentie et crue; par où donc s'introduirait l'erreur ? Ils sont partant réalistes, comme sont réalistes les chrétiens du moyen-âge qui n'« inventent » pas les diables, les sorcières, la position hiératique et l'espace à deux dimensions; réaliste comme le moderne est réaliste quand il *imite* d'après nature les trois dimensions de la toile, étudie l'anatomie, fait « poser » l'objet devant son chevalet et se tient à l'unique critère de sa raison. Des « primitifs » aux renaissants et de ceux-ci aux modernes, ce qui change ce n'est pas le concept formel du réalisme; c'est uniquement son contenu. On croit *à autre chose* tout simplement; mais *ce à quoi l'on croit,* l'art spontanément s'efforce de le rendre et de l'exprimer tel quel.

Si cependant le réalisme épuise absolument chez les « primitifs » leur réalité extramentale, il n'en est pas de même chez nous nous autres civilisés; il n'est chez nous qu'un mode entre autres, de notre manière de concevoir l'œuvre d'art. Quand un moderne introduit des nymphes dans un paysage ou, dans un poème attribue aux fleurs, aux astres, aux minéraux, des dispositions et des sentiments, il cesse du coup d'être réaliste: car il chante ou il peint des choses auxquelles il est convenu d'admettre qu'il ne croit pas ; il est

convenu d'admettre également que ces choses ne peuvent sans *absurdité*, puiser dans sa croyance une *existence réelle*. Or, il nous le faut avouer, la stricte et servile copie de la réalité intelligible, outre qu'elle ne sévit que dans une très petite mesure (la photographie elle-même qui servait presqu'exclusivement à désigner cet art-imitation s'en est, en cinquante ans d'existence, progressivement délivrée) ne tient qu'une minime place dans notre histoire de l'art et ne jouit que d'une piètre estime. Les meilleures œuvres de notre patrimoine artistique participent clairement à un mode esthétique que nous appelons du nom d'idéalisme. Le paradoxe est là, à première vue, assez déconcertant ; les modernes semblent fuir l'être véritable de leur réel, alors qu'ils font leur dilection d'un art qui assure la primauté au non être. D'une part, c'est à ce non-être que l'artiste semble accorder, avec passion et obstination, les privilèges qui sembleraient devoir être réservés à l'être; et d'autre part, ce non-être que chantent les modernes *coïncide exactement* avec l'être même des primitifs. Le courant esthétique passe de la réalité des primitifs dans la non-réalité des modernes, sans solution de continuité, sans brisure; réalisme et idéalisme ont un joint commun: ils fraternisent; une sculpture nègre se situe dans le même ordre de qualité qu'une toile, je ne dis pas même de Picasso, mais de Breughel ou de Jérôme Bosch. Nul point de contact par contre, entre les deux « réalismes »; le courant tourne court.

Cette continuité serait-elle possible si ici on croyait à la réalité du modèle et si là on le prenait pour une invention du cerveau, une « pure forme fantaisiste »? Serait-ce possible qu'il y eût continuité esthétique sans qu'il y eût sous-jacente, *identité de prise sur une même réalité* ? Il est malaisé de le penser. Aussi admet-on, généralement, que si l'artiste moderne ne croit pas aux objets de son imagination à ses heures de lucidité (où il est un être pareil aux autres, un physicien), du moins y croit-il, ou s'efforce-t-il d'y croire, dans le bref instant privilégié qu'est son inspiration. L'art des modernes serait donc non un idéalisme, mais encore un réalisme, un réalisme de second degré bien entendu, un *réalisme honteux*. Sa réalité *est;* il arrive seulement qu'elle est placée là *où l'on a décidé* que cesse toute réalité. Réalistes donc les uns et

les autres; mais pour le « primitif », le réel de l'art coïncide absolument avec le réel véritable, alors que pour le civilisé, le réel appréhendé par son art se situe hors du réel *légitime*. Réel « privilégié », dit-on ; de fait, réel bâtard, réel de l'escalier de service, réel paria. Réel tout de même, puisque la poésie heureusement n'est pas seule à en témoigner; il sert de doublure à toute notre civilisation rationnelle; il en exprime les bas-fonds, les marécages de l'instinct, les maquis de la conscience ; il est, mais en tant que monde *d'illusion*, condamné à une suprême inadéquation au monde de l'intellect. Mais que ce réel trouve à s'exprimer hors de la poésie (où il jouit d'une tolérance exceptionnelle) et voilà qu'on ne se fait plus faute de le traiter selon ses mérites; il y est jugé sans ménagement de superstition, de résidu de croyances religieuses, de bêtise, d'absurdité. Seuls les poètes ont fait droit à ce réel; seuls ils l'ont traité sans mépris ; Baudelaire n'écrivait-il pas dans son Art Romantique : « Il y a dans le monde spirituel quelque chose de mystérieux qui s'appelle le Guignon ? » La réalité « privilégiée » du poète n'est donc que la manifestation d'une réalité universelle, tenue pour périmée, pour honteuse et se réduit, en dernière analyse, à cette étrange surnaturel que les primitifs, en métaphysiciens-nés, tiennent pour réellement réel et non seulement pour *poétiquement* réel. Le terme : réalisme employé par M. Lévy-Bruhl ne doit donc pas être entendu *formaliter;* il doit être compris non comme un accord avec ce que l'on pense, mais comme un accord avec ce qui est. Réalisme veut dire : *prise sur le réel;* il ne saurait désigner ici la réalité et là la non-réalité.

Qu'est-ce donc que cette réalité ? On nous excusera de l'aller chercher là où elle s'étale à titre de donné légitime et non pas là où elle n'est qu'un résidu avachi d'un original perdu. Comment se présente-t-elle? Mais, à la fois, comme donné des sens, comme données immédiates de la conscience et comme tradition — je veux dire comme existence. Le « primitif » croit à un monde naturel pénétré de surnaturel, régi par des participations affectives et donc par une adhésion totale, réfléchie et irréfléchie, aux événements extramentaux, à la fois physiques, psychiques et métaphysiques. Le surnaturel pénètre la nature et non seulement — comme chez les civilisés que nous sommes —

le seul Dimanche, ni dans les seuls actes bons, ni dans les seules opérations intelligibles; il est partout et souvent plus profondément dans l'insolite, l'accidentel, le catastrophique, l'aberrant, que dans les événements fréquents, uniformes et réguliers. Il n'est pas dans la nature l'élément ordonnateur, mais l'élément de désordre, de caprice, d'arbitraire, de puissance libre. Si l'« étonnement » est le commencement de la philosophie, il faut convenir que les soi-disant « primitifs » sont de véritables philosophes; car il est plus conforme à la nature de l'étonnement de s'étonner de ce qui viole et rompt le cours monotone des choses, que de feindre de s'étonner de ce que les choses régulièrement s'imitent; il est plus conforme à la nature de l'étonnement de tenir le «même» pour *négligeable* que de négliger l'«autre» et de tenir pour surprenant ce qui, à cause de l'accoutumance, ne nous surprend plus du tout. Ainsi fait le spectateur au théâtre, qui appelle un *effet de surprise* un renversement d'action et de situation et ne convient pas d'appeler un « événement » ce qui, précisément, n'a pas lieu. Et sauf les philosophes qui feignent de s'« étonner » de ce que, tel jour, 39 millions de français ont vaqué à leur travail accoutumé, tout le monde par contre, en ouvrant le journal, se jette sur les quelques événements insolites qui sont arrivés à quelques français seulement au cours de cette journée et les ont arrachés à leur train-train quotidien. En cela nous agissons comme les « primitifs »; et le vulgaire lecteur du journal qui participe de toute son émotion aux crimes crapuleux, aux naufrages et aux déclarations de guerre, se montre davantage « philosophe » que le savant qui se nourrit de la beauté des statistiques : il s'étonne, donc il pense. C'est dire qu'à l'encontre du civilisé qui se meut dans un monde de concepts qui ressortissent de la plus haute fantaisie — bien que rationnelle — en aucun moment le primitif *n'invente; ce que nous prenons* chez lui pour de l'imagination n'est nullement « imaginé », je veux dire *sur-ajouté* au réel; c'est le réel luimême palpable, vérifiable, tel qu'il se donne « en personne », et non seulement en tant qu'émotion mais aussi en tant qu'évidence. Il ne saurait «inventer» pour la simple raison qu'il n'y a pas, pour le primitif, d'autre réel que le réel; ni chose ou être située hors du réel, et qui lui serve d'*ornement*. Je ne veux pas dire par

là que l'adéquation est absolue du primitif à sa réalité; lui aussi garde des traces d'intelligibilité qui l'en séparent; lui aussi connaît les rudiments de la science du bien et du mal et, par conséquent, est travaillé par la peur et l'angoisse, qui le rendent raide et réfractaire; lui aussi a des moments privilégiés où il s'oublie et se donne. Mais il n'est, pour lui, objet ou être, qui ne soit ouvert, par quelque endroit, à la possible et imminente entrée en jeu des forces et des dispositions du surnaturel; en un mot, pour lui, pas de réalité hors de la surréalité; pas d'activité réaliste qui ne soit par quelque côté surréaliste. Et ce qui est vrai du primitif l'est aussi, bien qu'à un moindre degré du civilisé « naïf » et plus encore de l'artiste : le «guignon» ouvre sur le surnaturel quoique l'on ait... mais non sans épaissir étrangement le réel. Certes, cette réalité surréalisée ne s'exprime chez l'artiste que dans son art ; mais cet art est tellement gonflé de *ce qu'il n'est pas,* qu'il n'arrive plus à saisir son pur concept ; il est devenu la capitale de la réalité chassée de toutes parts, le siège d'un gouvernement sans patrie, qui exerce à l'étranger ses pouvoirs sans matière. Aussi est-il absolument impropre de dire que l'artiste s'évade du réel dans l'art, alors que, de toute évidence, il ne fait que s'évader du non-réel (l'ordre mécanique des phénomènes sans substance) *pour le réel* (les préjugés des sens, la mémoire affective, la participation au surnaturel : opérations efficaces de l'art).

« La vraie vie est absente ! » s'écrie Rimbaud. Un primitif, sans doute, pourrait lui aussi pousser ce cri, combien que sa réalité soit autrement plus épaisse que la réalité-*dema* du temps où il n'y avait pas encore de temps et notre réalité quotidienne, où il n'y en a que trop. Il est séparé comme nous de ce temps *dema,* sinon par une connaissance exigeante qui, par le principe de contradiction, lui ôte jusqu'au légitime droit de rechercher le surnaturel, du moins par les rudiments de la science du bien et du mal — je veux dire par une peur constante et quotidienne de sa réalité surnaturelle. La « vraie vie » ce ne peut être pour Rimbaud, tout comme pour le primitif, que le temps dema. Mais, de notre temps, il n'est pas que la « vraie vie » qui soit absente ; la vie pure et simple l'est également. Et je ne doute pas que le Rimbaud qui nous propose les exercices effrayants de la lettre du Voyant pour atteindre

l'Inconnu, n'exprime pleinement ce *désidératum* angoissant de l'artiste moderne: de la réalité, encore de la réalité, toujours de la réalité ! Je ne dis pas qu'il faille voir dans ce cri une *prise de conscience* par l'artiste de la problématique de l'art, pas plus que le mourant qui crie : de l'air ! de l'air ! ne s'avise de penser qu'il demande de l'oxygène. Il est certain que l'artiste moderne est agi par le sentiment qu'il a perdu pied, qu'il travaille dans le vide, que la chose qu'il façonne ne lui donne plus les satisfactions essentielles qu'il était en droit d'espérer d'elle. Il est certain que l'artiste dont la démarche dialectique est, selon M. de Corte, d'aller *vers le réel,* et non de partir de lui, découvre soudainement et brutalement le *peu de réalité* (1). Il ne se doute pas que la réalité lui a été extorquée, qu'en cherchant bien on la retrouverait dans les manches du prestidigitateur ; par un étrange malentendu, il s'accroche avec désespoir à la technique même qui l'a dépouillé. Et le voilà qui aggrave la situation (déjà bien précaire) du « monde extérieur », qui porte sur lui « une main négativiste », accélère autant qu'il est en lui « la fin du monde », professe que la poésie est « une mystification de l'ordre le plus grave » et conclut qu'il ne reste plus à la poésie qu'à « déplacer les bornes du réel » — par des mots ! Le drame n'est pas d'aujourd'hui ; il n'est pas d'aujourd'hui ce romantisme allemand qui voulait « élever » la poésie à la *dignité* de la philosophie ; il ne fait aujourd'hui qu'éclater. Ce n'est pas que, vaincu, le poète enfin *sache!* Il prend toujours les vérités speculatives pour de l'argent comptant. Il croit toujours à la « rigueur » et à l'honnêteté *des autres !* Et, par exemple, qu'ils ne l'ont pas trompé en liant le concept de poésie à celui d'imagination et qu'ils n'ont pas truqué cette imagination en y mêlant à titre égal des sentiments, des sensations, des intuitions, des souvenirs perçus, réels et de complexes figures inventées par l'esprit comme le mensonge délibéré ou cet invraisemblable *hypogriffe* dont nous parle Descartes. L'idée ne l'effleure même pas de demander des comptes à cette soi-disant réalité entièrement exprimable en termes intelligibles, et vidée de sang, d'entrailles, d'humeurs parce que

---

(1) Cf André Breton : Discours sur le Peu de Réalité. Les petits bouts de phrases cités plus loin se trouvent dans l'Introduction.

le sang, bien sûr, n'est pas, *puisqu'il n'est pas intelligible.* Et si Aristote prétend que « les poètes mentent toujours », le voilà qui enchérit là-dessus et nous vient déclarer péremptoirement que la poésie est une « mystification ». Il s'effondre; mais s'il s'effondre, ce n'est pas faute de réalité, mais parce qu'il se méfie de sa « bétise », cette « bêtise » qui ne cesse de l'avertir que la réalité ne commence que là où finit l'intelligence. Mais il ne supporte pas par contre, que cette poésie, privée du prédicat du réel, soit traitée d'enfantillage, de superstition, d'activité gratuité, d'amusement ! S'il consent qu'on y voie une « mystification » c'est à la seule condition qu'elle soit reconnue «grave» ou «subversive » ou « dangereuse » ou « convulsive », voire « révolutionnaire », bien qu'il sache pertinemment qu'il s'agit d'un explosif qui n'explosera jamais. Des mots, des mots, des mots !

Et pourtant, derrière les mots, malgré les mots, la tragédie qui s'y passe, est vraie. Il est vrai que malgré qu'il ait « tué le sommeil », Macbeth ne cherche que le sommeil, et que malgré qu'il ait tué la réalité le poète ne cherche que la réalité. De là, chez l'artiste de notre temps, et principalement depuis la Renaissance, une sorte de volonté convulsive, panique, qui fait que l'art, tous les trente ans, fait sa petite révolution, lance une « école » nouvelle, change de mode d'expression; l'observateur pénétrant n'y voit pas qu'une fureur stupide d'originalité; il y sent le malade qui, soumis à des milieux de plus en plus raréfiés témoigne, par sa fièvre, d'un effort inouï d'adaptation. Adaptation désordonnée, inefficace, car au fur et à mesure que le poète postule un accroissement du réel il ne cesse de prêter sa confiance aux physiciens qui, parallèlement, travaillent à une raréfaction progressive de ce même réel. Cette « crise de réalité », domine de loin le XIX[e] siècle. Pour être obscure, elle n'en est que plus poignante. Car il ne peut subsister de doute : c'est pour renforcer la réalité, devenue transparente, trouver un *équivalent* aux participations affectives du primitif, que les poètes du XIX[e] siècle, aveuglément, ont eu recours à des procédés externes d'intensification du réel tels que les drogues, ou à des excitants internes; le dérèglement de tous les sens, l'ascèse, le délire, voire même la folie. C'est pour épaissir le réel qu'ils ont appelé de tous leurs vœux le « nouveau »

(Baudelaire), « l'Inconnu » (Rimbaud), la « trouvaille » (Apollinaire); c'est pour la même raison — une raison d'être ! — qu'ils ont, plus tard, brisé l'art-imitation, fait la « pataphysique », et finalement abouti au « rejet de l'objet » ; et parce que le « peu de réel » semblait ne pas vouloir changer de niveau, que nous avons assisté à l'ouverture d'écluses condamnées (« épancher le songe dans le réel » de Gerard de Nerval) et finalement à une *transfusion de sang* délibérée qui devait sauver la poésie par l'incorporation massive de réalités nouvelles, vierges, telles que le rêve, le subconscient, l'hallucination consciente. Et cependant, malgré ses efforts surhumains (qui ont un équivalent au XIX[e] siècle dans les recherches métaphysiques d'un Kierkegaard, d'un Nietzsche, d'un Dostoïewski), cette folie n'aboutit à rien qui vaille; l'art piétine sur place, il est aussi vide qu'auparavant; il finit par se demander s'il rime à quelque chose, s'il a un sens : il prêche le chaos et le suicide. Il n'arrive pas à recouvrer ces ténèbres, ce silence, et ce mystère dont il a besoin, tout comme le médium et la voyante. Dès lors, il manque de nécessité, c'est clair; et manquer de nécessité c'est mille fois pis que manquer de «solidité», comme le lui reprochait Platon. Car manquer de « solidité » par rapport à la pensée rationnelle, c'était témoigner de la vérité et de la réalité même de l'acte poétique.

L'insoluble et irritant mystère ! Car, pour peu qu'on y réfléchisse, il semble que la démarche qui lui faisait épancher le songe dans le réel, était l'effet d'une profonde et admirable intuition. Pourquoi donc une telle entreprise échoue piteusement sous nos yeux ? Mais pour la simple raison, hélas ! que rêves, complexes de la libido, subsconscient, ne sont plus de nos jours des îlots vierges où les blancs n'ont pas encore débarqué, les blancs et leurs canons, et leurs missionaires, et leurs professeurs de philo et leurs syphilis ! Le plus obscur petit récif du Pacifique mental est pénétré de part en part de pensée rationnelle et la brousse la plus sauvage est aussi peu habitée par des dieux qu'un jardin de Lenôtre « correct, ridicule et charmant ». Il n'est aventurier — et fut-il poète — qui veuille encore d'une île qui n'ait pas été auparavant *pasteurisée* et qui se soit donné le plaisir d'y *vivre* et non d'en casser le mécanisme naïf — afin de *voir*. Il n'est que de

lire les Vases Communicants de M. André Breton pour s'apercevoir que l'on ne s'est aventuré dans le rêve qu'avec le baedeker de Freud à la main. Voyez ce qu'il a fait de cette activité onirique dont cependant il se réclame: une matière privée de transcendance, de mystère, réduite à ses composantes intelligibles et mécaniques. A ce cartésien du miracle, qui épouse les ressentiments de l'éthique contre l'innintelligible et l'arbitraire, au point de se donner l'extravagance de reprocher à Rimbaud son « échec » et l'amère lucidité qui lui fait nier son « expérience », que pourra donc apporter le rêve qui ne soit déjà su, classé ? Quoi d'étonnant alors si le rêve *ne se donne plus,* s'il n'est plus du surréel versé dans la nature, mais uniquement de la nature versée dans la nature — *le même dans le même ?* Cela fait une jolie multiplication de *riens,* mais pas le moindre gramme de réalité, de surréalité. Mais à quoi bon alors chercher l'Inconnu si l'on n'est décidé à l'accepter qu'à la condition qu'il soit connaissable, que dis-je ? — connu ?

On ne peut guère nier la duplicité de notre art. Mais il est plus que probable qu'elle tient principalement à la duplicité de l'artiste moderne. En tant qu'homme il croit à une réalité naturelle et mécanique, qu'en tant qu'artiste il ne peut que repousser de toutes ses forces; mais il ne parvient pas à croire, en tant qu'homme, à ce qu'en tant qu'artiste il tient pour vrai. Conflit déchirant et qui ne se peut résoudre par un compromis — et fut-ce un compromis hégelien. Encore moins pourra-t-il être résolu par le maintien des deux positions en conflit. Or, telle est l'ambition, telle la folle gageure des surréalistes : être des penseurs strictement rationnels, dont la tâche suprême est de purger la nature du moindre irrationnel et, en même temps et au même degré, des poètes irrationnels qui tentent de promouvoir non seulement à la dignité de poésie, mais aussi et surtout à la dignité de *nature,* les troublantes puissances du rêve et de la libido. C'est cette *ambi-valence* affective, par laquelle ils reflètent au mieux la tragédie de notre civilisation, qui justifie leur étrange emprise sur les jeunes esprits; mais c'est cette même ambi-valence qui est la faille de leur système, la prémice de leur perte. Bien qu'agressive (comme une crise de nerfs peut être agressive), on ne peut déceler dans leur tentative que

passivité et obéissance; ce ne sont pas là vertus subversives, révolutionnaires. Il eut été plus subversif, plus révolutionnaire de *choisir;* mais comment des poètes physiciens, marxistes et mangeurs de curés, eussent eu le *courage* d'imposer ce que la pensée poétique et ses propres évidences exigeaient formellement: l'abandon total de la pensée cartésienne, et le retour à la bêtise, aux préjugés, aux superstitions, aux mythes, au surnaturel. C'est par là seulement qu'eût recouvré un sens clair la pensée lautréamontienne : la poésie doit être faite par tous, non par un.

J'ai longuement développé, ce me semble, la thèse que le poète a besoin de réalité. Mais je ne me suis pas tenu par là — on s'en est aperçu — à un besoin exclusif de l'activité poétique; ce besoin, le poète le partage fraternellement avec l'homme moderne, le civilisé. Dire d'un artisan, d'un médecin, d'un politique qu'ils ont besoin, pour vivre, d'oxygène, ce n'est rien dire sur leur propre *habitus*. Et cependant, s'ils manquent d'air, faut-il s'attacher au fait qu'ils sont artisan, médecin, ou politique — ou bien conclure qu'avant d'être ceci ou cela, ce sont des hommes qui respirent et qui n'arriveront pas à faire honneur à leur technique s'ils ne peuvent, auparavant, respirer ? Sans doute l'air étant donné, et l'homme, ce n'est pas une simple *addition* des deux qui définira l'acte vital; et l'acte poétique n'est pas qu'une addition du poète et de la réalité. Il se peut même que ces termes soient faux, ou simplement des commodités du langage ; il ne conviendrait peut-être d'appeler poète que l'homme surpris par le moment de l'inspiration et uniquement à ce moment-là; et il se peut que la réalité ne doive ainsi être nommée que dans le bref instant où elle est vécue et saisie dans l'acte de participation-inspiration. L'appeler : réalité à tout moment quelconque c'est la supposer *indifférente,* rien qu'un objet susceptible de mesure et d'ailleurs immuable et immobile; ce n'est pourtant qu'à de rares instants que la réalité latente devient réalité manifeste. C'est dire que je ne crois pas avec M. de Corte, que le poète « ébranlé par l'expérience poétique d'un objet quelconque, le transforme en un poème *qui en tient lieu* ». Et d'abord, l'objet n'est pas un réel, mais un *bon conducteur* de réel; qu'est-il par lui-même ? un siège de lois complexes, pour le physicien; le siège d'un *mana,*

ou d'une vertu mystique, pour le poète. D'autre part, l'accent me semble déplacé arbitrairement de l'expérience poétique vivante, vécue, et au moment où elle est vécue, sur le poème, qui n'est qu'une *reproduction* de cette expérience. Au moment où elle a lieu, l'expérience poétique n'est pas plus un substitut de l'objet qu'elle n'est l'objet lui-même; elle est *participation à la réalité de l'objet*. L'objet livre à la participation, à l'inspiration, ce qu'il refuse notoirement à la connaissance. Mais nous ne tenons pas à définir l'acte poétique, de crainte qu'il ne s'évanouisse; et nous croyons fermement que la participation est un mode de connaissance qui échappe entièrement à la connaissance — et la nie.

C'est cependant l'acte poétique lui-même que le surréalisme entend mettre en cause. Le danger ne serait pas grand si la théorie n'était suivie de *conclusions pratiques*, celles-ci par exemple, que je prends dans le dernier opuscule de MM. Breton et Eluard, et qui porte ce simple titre : *Notes sur la Poésie:* « A la moindre rature, le principe de l'inspiration totale est ruiné. L'imbécillité efface ce que l'oreille a prudemment créé. Il faut donc ne lui faire aucune part, à peine de produire des monstres. Pas de partage. L'imbécillité ne peut être reine ». Et aussi : « Si une pièce ne contient que poésie, elle est construite; elle n'est pas poésie ». Considérons ces préceptes et demandons-nous : est-ce la poésie elle-même et d'elle-même qui recherche, insatisfaite, un équilibre nouveau, plus conforme à ses propres exigences internes, (et telle était sa recherche du réel), ou bien s'agit-il d'une exigence qui, *du dehors*, s'attaque à la souveraineté poétique sous couleur de lui faire recouvrer une signification dont elle manquerait et de l'« élever » à un *niveau moral* qui lui permettrait d'échapper à la raillerie et de se présenter dignement au « libre examen » de la raison ? Je pense que le premier venu trancherait aisément ce nœud gordien. Si, en effet, à la moindre rature le principe d'inspiration totale était ruiné, nous n'aurions eu jusqu'à présent ni poésie ni inspiration, tous les poètes ayant été de grands ratureurs devant Dieu, sans excepter Baudelaire, ni Mallarmé, ni Rimbaud. Et si l'on entend par là que le principe d'inspiration totale n'a jamais fonctionné et qu'on ne fait que l'instaurer, en ce cas la poésie n'est pas une fonc-

tion psychique, ou métaphysique, immanente à l'espèce humaine, mais une quelconque découverte moderne, historique, soumise à des modifications mécaniques; elle ne nous intéresse pas.

En quoi consiste-t-elle donc la vertu de ces retouches qui font — si l'on en croit l'expérience du poète — d'un poème quelconque et fut-il admirable! — une prise authentique sur le réel — ou plutôt du « poème », une pièce qui ne contient que poésie ? Certes, l'expulsion de chevilles, de copules, de paroles mal accentuées, de lourdeurs — que l'oreille a imprudemment créés ! — y est pour quelque chose; l'atténuation, par une certaine « obscurité » de certaines logicités criardes, y est pour une bonne part; et la continuité du beau son, retrouvée... Mais tout ceci n'explique guère la vertu du « charme » qui fait que le vers mallarméen :

Soupirs de sang, or meurtrier, pâmoison, fête,

ne soutient pas la comparaison avec le même vers refondu :

Tison de gloire, sang par écume, or, tempête.

Nous ne nous expliquons pas « pourquoi » les vers baudelairiens :

et l'Espoir,
pleurant comme un vaincu, l'Angoisse despotique,

paraissent du verbiage auprès des vers, après rature :

l'Espoir,
vaincu, pleure; et l'Angoisse, atroce, despotique.

et comment « comprendre » que le vers de Rimbaud :

Le vent, du ciel, jetait ses glaçons aux mares

par le seul changement de deux mots, *insignifiants à première vue,* vous a une toute autre gueule, après rature faite comme suit :

Le vent de Dieu jetait ses glaçons aux mares...

Pourquoi enfin c'est d'abord et premièrement que le courant poétique traîne ses saletés, ses ordures, ses résidus de langage et d'intelligibilités et ce n'est qu'a-

près, au second, au troisième, au Nième filtrage, que l'expression poétique devient enfin « ça » ? Ne serait-il pas plus logique, plus moral aussi, que l'inspiration poétique précédât l'esprit critique, qu'elle fût un jet pur et absolu, que rien ni personne ne pût après délibérément polluer ? Quelle valeur *morale* attribuer à une activité dont le meilleur ne serait dû qu'à l'intervention arbitraire, qu'au bon plaisir de l'artiste? Il saute aux yeux que l'on peut — que l'on doit même — consentir au premier jet la valeur d'un « document » portant sur un réel authentique ; mais comment y penser encore si l'artiste s'accorde le droit, parce que cela *déplait à son oreille,* de corriger à son gré ce « document » ? Quelle valeur de *connaissance* attribuer à cette intuition : « le vent, du ciel, jetait ses glaçons aux mares », si l'artiste, par caprice, peut le modifier comme il veut ? Est-ce *honnête* de nous faire croire que c'est le *vent de Dieu* qui jetait ses glaçons, alors que de toute évidence, c'était le *vent du ciel?* Comment saurons-nous quel est le vent *véritable* qui jetait ses glaçons ? Et n'est-il pas juste que le dernier des physiciens se permette de se moquer de la *vérité* poétique? Voyez-vous le physicien « corrigeant » une formule algébrique, parce qu'elle *ne sonne pas* très bien ?

C'est un beau souci, que le souci de moralité, qui exige de la vérité poétique d'emprunter la « rigueur » de la vérité physicienne. Et nul doute que la poésie ne se sente attirée par la vérité, par l'honnêteté et le Bien ; nul doute qu'elle souhaiterait être « solide » et quitter le châle de la « muse voluptueuse » pour l'âpre masque de la rigueur. Hélas ! elle est forcée de convenir que quelque chose l'en empêche; et c'est la vérité, l'honnêteté et le bien de sa propre opération. En théorie certes, le premier jet est le plus nu, le moins logique, le moins responsable, le plus vrai; en théorie évidemment, l'inspiration devrait être pure, le premier étant le premier, c'est-à-dire l'absolu; en théorie bien entendu le premier jet est le seul qui satisfasse à la vérité et raturer ce jet — ce don des dieux ! — c'est produire des monstres. c'est friser l'imbécillité. Hélas! — et je dis : hélas! très sincèrement! — *en fait* c'est le contraire qui se produit : les dieux donnent peut-être l'inspiration; ils ne donnent pas le brouillon. Je compatis avec la théorie; elle a certes la raison pour

elle; et la morale; que n'a-t-elle aussi le *donné ?* Le subconscient *devrait être* premier; mais ici comme ailleurs, le subconscient est d'abord résistance, refus opiniâtre, fuite, mensonge; il ne cède et ne se livre qu'à une longue et patiente sollicitation. Aussi étrange que cela paraisse, l'irrationnel ne précède pas le ra-tionnel; l'expérience fait voir qu'il le suit; et il faut chasser la conscience, et la faire taire de force, si l'on veut que l'absurdité puisse ouvrir ses beaux yeux.

Il se peut que le lecteur me suive mal. Eh quoi, dira-t-il, ne vous contredisez-vous pas ? Vous réclamiez pour l'artiste une réalité vraie et non quelque composition arbitraire de choses. Et dès que l'artiste décide de recourir à la réalité vraie et la transcrire telle quelle, vous voulez qu'il « arrange » cette réalité, la trahisse, et s'adonne à un jeu de ratures capricieuses qui convenait certes à un art d'imagination, mais non point à un art réaliste. Excellente remarque ! et qu'il convient d'élucider. Mais n'ai-je point parlé de la *duplicité* de l'artiste? N'ai-je pas dit qu'entre le réel et lui s'interpose l'écran opaque de la rationnalité ? Et que, par conséquent, la réalité *connue* est un sérieux empêchement à la réalité *possédée ?*

J'ai certes insisté davantage sur l'existence de cet écran chez les modernes et souligné à peine qu'il en existe également un chez les soi-disant « primitifs ». Aussi à nos yeux apparait-il si ténu, que nous sommes tentés de le négliger; il n'en existe pas moins; et solidement; il ne faut pas moins le traverser et vaincre ses résistances. Mais est-ce — dites-vous — par l'intervention *volontaire* de l'artiste, par l'immixtion fâcheuse de la conscience, que vous pensez réduire et vaincre ces résistances du rationnel ? C'est là l'écueil d'importance ! Ce n'est pourtant pas de ma faute si le lieu commun, jamais analysé, veut que les retouches soient l'œuvre de la volonté, de la conscience froide, intervenant diaboliquement pour *souiller* l'innocence de l'inspiration, l'acte brut du subconscient. Ce n'est pas de ma faute, ni celle de la réalité, si on attache l'acte de raturer au : « cent fois sur le métier remettez votre ouvrage» par lequel Boileau entendait peut-être ; « jusqu'à ce que l'adéquation du Beau au Bien devienne parfaite ». Nous pensons que vouloir *dans le sens même* de la direction imprimée par quelque chose d'autre que la conscience, et vouloir à contre-

courant, c'est à dire faire intervenir la conscience, pour empêcher le courant de passer, sont des opérations de l'esprit sans aucune commune mesure : « Ou peut-être appellerons-nous — dit Benedetto Croce — « théorie et critique économique » le mouvement de celui qui tourne et retourne son corps sur la chaise jusqu'à ce qu'il ait trouvé la position adaptée, l'accord avec la chaise et, le problème une fois résolu, enfin s'installe ? Où donnerons-nous le nom de « critique obstétrique », aux efforts, aux détentes, aux reprises de l'accouchée ? » (1)

Si les mouvements convulsifs et maladroits de l'accouchée ne sont pas l'œuvre de la conscience, acte délibéré et lucide, mais acte organique et instinctif, accordez-moi que le mouvement, que l'inspiration du poète ne cessent pas avec le premier jet et ne finissent que lorsque celui-ci s'est enfin commodément installé dans le poème, c'est-à-dire lorsque le poème est devenu rien que poésie. Il préside au travail du poète qui rature son texte un état médiumnique de second degré; ce n'est pas une lucidité critique, éveillée, lumineuse qui le meut, mais un état de malaise, de mécontentement, de gêne, qui lui fait faire un retour sur lui-même, comme un remords: il ne se sent pas *chez lui* dans le poême brut. Ce qui le gêne c'est l'impureté de l'inspiration première; c'est la défaillance du subconscient; ce sont les bavures de l'instinct; ce sont les résidus du langage, de la lumière naturelle, du Bien; il ne voit pas, il sent, qu'*il y a des fuites*. Qu'importent les mots au poète et leur sens et leur figure ! Il n'a l'œil ouvert que sur le *courant interne* du poème ; il ne s'occupe que du fluide ; *peu lui importe de quelle matière est l'isolant!* Piètre poète que celui dont « la tâche la plus haute » est de comparer deux objets en confiant au hasard, ou au langage, le soin de produire l'étincelle ! Même si « je est un autre », considérez je vous prie, *qu'il est un autre,* c'est-à-dire Quelqu'un et non pas N'Importe Qui. Ce n'est pas en reproduisant la réalité qu'il la manifeste, mais en y participant ; elle n'est d'ailleurs réalité que dans l'acte de la participation ; il lui est indifférent, par conséquent, qu'il y ait contradiction logique entre « le

---

(1) Benedetto Croce : La Poésie et la Littérature, dans : Revue de Métaphysique et de Morale, 1937.

vent du ciel » et le vent de Dieu ! Mais *poétiquement* il ne lui est pas indifférent du tout s'il *participe* à travers l'expression « le vent de Dieu » et s'il échoue à cette participation par l'expression: le vent du ciel. Non, le véritable poète voit premièrement l'étincelle à produire ; c'est par la suite seulement qu'il mettra les mots en présence, les frottera, les accouplera au hasard et de mille façons arbitraires, jusqu'à ce qu'enfin le *courant passe* à travers. Et alors, vertus du langage, beau son et jusqu'à l'honnêteté morale, naîtront d'eux-mêmes, sans avoir été recherchés pour eux-mêmes, à l'instar du mystique qui réalise dans l'union avec Dieu désirée, les perfections morales dont il n'avait pas cure auparavant. Que Lamartine écrive du premier jet ; maigre subconscient, d'une seule couche ; maigre don des dieux ; le moindre élan aussitôt l'épuise. Mais Baudelaire aura fort à faire ; c'est que son subconscient est touffu, dense, complexe, résistant ; il est têtu ; il faut plus d'une ruse et plus d'une sueur pour le vaincre.

Comment ? prétendrons-nous que des durées différentes, hétérogènes, superposées, mélangées, pussent nous livrer un *état*, un acte unique de la conscience ? Mais que savons-nous de la conscience ? et qui décidera si ses états sont aussi *instantanés* que la photographie qui les reproduit ? Peut-être exigent-ils un *temps de pose*, plus ou moins long, plus ou moins discontinu. Et si des durées hétérogènes quant au temps devenaient homogènes quant à l'acte poétique ? Si le pouvoir du poète était de produire un acte de réalité qui ne fut pas la reproduction d'un objet organique et encore moins un substitut de cet objet, mais seulement une participation à quelque chose, en regard de laquelle l'objet clairement et distictement conçu n'est rien d'autre qu'un *bon conducteur?* Tout ce que le poète sache de certain c'est qu'il éprouve une sorte de démangeaison interne qui ne le lâche qu'il n'ait effectué son opération et coûte que coûte. Cela n'a rien d'un acte *intellectuel*. Si c'est l'acte intellectuel que M. Breton visait par le terme d' « imbécillité », le voilà satisfait. Elle ne sera pas reine.

Mais j'ai de la peine à croire que si M. Breton refusait au poète le droit de raturer son poème, c'était par pure haine de l'acte intellectuel. Et n'est-il pas évident, par contre, qu'il ne défend le principe de l'inspiration

totale, malgré *le démenti de l'expérience*, que parce qu'acte intellectuel précisément, acte pur, seul acte susceptible, moralement et scientifiquement, de porter un témoignage intact sur le réel, voire de révéler ce réel et le trainer tout vif, en tant que « document », sur la table de vivisection de l'analyse ? Et ce qu'il voit dans la rature n'est-ce pas justement le contraire d'un acte intellectuel, je veux dire une opération éthiquement réprouvable, une « imbécillité », ou mieux, selon les termes de Platon (et de M. Caillois) rien que « complaisance » et « flatterie » de soi— Ce qui est en jeu, ce n'est donc pas un acte intellectuel quelconque, mais l'acte pur, l'acte spéculatif suprême. Il se cache certes, sous l'apparence désordonnée d'une destruction sommaire et violente, mais que détruit-il sinon ce qui a toujours entravé la position de l'intellect, je veux dire le mouvement, l'arbitraire, la souffrance, l'existence, ce que Kant entendait par le *deux ex machina?* — Comment! Revenir à l'innocence poétique, à l'innocence tout court, à la nature, au premier mouvement irréfléchi, vous appelez cela un acte intellectuel? En ce cas, on ne s'entend plus sur les mots! — Examinons : on revient au bon subconscient, tout comme Rousseau revenait au bon sauvage et Descartes au Dieu bon; on s'assure par là que rien ni personne ne nous peut tromper et l'on acquiesce à des évidences premières qui rendent l'homme maitre de *sa vérité*. Mais n'est-ce pas déjà une morale — la morale ! — que d'établir qu'il y a en poésie aussi un bien et un mal; que le bien c'est le respect absolu de l'acte pur et que le mal c'est l'égoïsme, (« tant d'égoïstes se proclament auteurs »), l'intervention personnelle, grossière, directe ? Décider de l'innocence et de la facilité de l'inspiration totale et lui accorder la perfection métaphysique que l'on a ôtée, par contre, à l'expérience poétique ordinaire parce que mêlée de trop près au contingent, au fini, à l'existant grossier, transitoire et impur, n'est-ce pas là un acte intellectuel, l'acte intellectuel par excellence? Rêve admirable, s'il en fut ! Mais pour faciliter la tâche du poète et supprimer les ratures, il faudrait abattre les obstacles spéculatifs du conscient (la morale, l'évidence claire et distincte) ainsi que ceux du subconscient, absolument équivalents du reste (la censure, le sur-moi) et rendre au poète la réalité vraie. Supprimer par contre la rature, porter une main « né-

gativiste » sur le réel, en déplacer les bornes par des mots, c'est livrer le poète, pieds et poings liés, au pouvoir de la pensée spéculative et diminuer encore, s'il se peut, le « peu de réalité » que M. Breton venait dûment de constater. Innocence de l'ontologisme, comme de la métaphysique hindoue, qui aboutit au maïa, ou à la négation absolue du réel, à la mort, alors qu'il nous appartient au contraire non pas d'humilier le seul réel que nous connaissons sous le poids d'un absolu que nous avons inventé, mais de faire en sorte que soient ôtées les imperfections de ce réel et l'amener, par dilatation, jusqu'à son terme plein, en abolissant la blessure et la corruption qu'y ont apportées la pensée spéculative et éthique.

« Il ne tient peut être qu'à nous de jeter sur les ruines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre » — écrit M. Breton. Le masque est jeté. On réalise à présent les mobiles, en apparence inoffensifs, qui se cachaient derrière les théories de la dictée automatique, de la rature. Le problème poétique se résout dans le problème religieux, il n'est plus qu'un épisode de la lutte acharnée que se livrent dans l'histoire l'existence et la spéculation. Il ne s'agit que d'ébranler l'explication judéo-chrétienne du monde qui nie notre innocence actuelle et pose un monde blessé, sinon corrompu par le péché originel. Plus encore : il s'agit de nier le Fatum grec, le destin, la nécessité des physiciens, *dans la mesure où ils ont revêtu à nos yeux une apparence chrétienne*. Car qu'est d'autre, sinon survivance du christianisme, cette *faute métaphysique dans l'être,* qu'un philosophe athée comme Heidegger se voit forcé de poser, afin d'expliquer la finitude et la misère de l'homme ? Et ces déclarations de M. Freud selon lequel l'homme vit dans un univers hostile auquel il faut se résigner ? Voilà ce qu'il en coûte d'avoir permis aux suiveurs de Platon de rejeter la « vérité-vertu » et de nier la réalité du Bien ! — voire l'expérience religieuse. — L'expérience discute les principes premiers: et alors, adieu béatitude, innocence ! la souffrance et les horreurs de l'être reprennent le dessus. Il nous faut revenir à tout prix à l'homme défini comme pure pensée; il ne nous faut garder du monde que ce qu'il a d'intelligible : extension, grandeur et figure. Quant au reste: imperfections du mouvement, souffrance, brûlante nostalgie

de ce qui a été et de ce qui sera, ce n'est que « la partie insensée de l'âme », quelque chose dont il nous faut nous défaire. Mais hélas! Platon a vu juste! Dans ce cas, il faut avoir aussi le courage de chasser la poésie. Car tout se passe comme si la poésie est le lieu de la rupture, de l'effondrement, et aussi du remords, de la nostalgie de *ce qui fut avant;* c'est la poésie qui semble être, dans l'homme, la cicatrice mal fermée du péché originel.

Ce souvenir, cette nostalgie d'un Age premier, d'une innocence primitive, fabuleuse, « à écrire sur des feuillets d'or », dont Rimbaud a fait la clef de voûte de sa *passion*, une étude tant soit peu poussée établirait aussitôt qu'elle a été de tous temps aux racines mêmes de toute poésie, forcée en quelque sorte d'exprimer, aux termes mêmes de Baudelaire : « le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé ». La poésie est le lieu même — spirituel — où le péché a la nostalgie de la foi; ou, en d'autres termes le lieu même où l'effort rêve de la possibilité d'un acte pur, libre, puissant qui transporterait les montagnes, ou créerait le poème — *en se jouant*. Rêve légitime! En effet, la perfection serait de commander à la réalité et non de s'y soumettre passivement. Mais comment commanderait-elle, une Raison qui ne peut, par sa structure, posséder — mais seulement *décrire et comprendre ?* qui est acculée à l'intelligible au point qu'il lui faut sacrifier, et pour cela calomnier, toute existence ? que sa propre opération oblige de nier les obstacles et de ne manier que ce qui n'existe pas ? Commander, certes ! Mais — écrit Gérard de Nerval dans Aurélia — « pour nous, nés dans des jours de révolution et d'orages où toutes les croyances ont été brisées... il est bien difficile de reconstruire l'édifice mystique dont les innocents et les simples admettent dans leurs cœurs la figure toute tracée : « l'arbre de science n'est pas l'arbre de vie ». Cependant pouvons-nous rejeter de notre esprit ce que tant de générations intelligentes y ont versé de bon ou de funeste ? L'ignorance ne s'apprend pas ».

Sans doute de Nerval écrit-il immédiatement après: « J'ai meilleur espoir de la bonté de Dieu »; et plus loin : « Il ne faut pas faire si bon marché de la raison

humaine »; et encore : « Qu'ai-je écrit ? Blasphème !» préfigurant pour nous, les postulations contradictoires du terrible débat qui sera celui de la Saison en Enfer. Mais le pas en avant est fait : de Gérard aux surréalistes, en passant par Rimbaud, la poésie de plus en plus vaudra s'emparer de l'arbre de vie, immédiatement et sur cette terre, non à la manière des « innocents » et des « simples », mais avec le concours même de cette raison perfectionnée, léguée à nous par tant de générations intelligentes. Il ne s'agit plus du « paradis révélé » de Baudelaire mais d'un « nouveau paradis » *à lui,* obtenu par ses *seules forces,* vérifiant ainsi la proposition de Blake que le poète est du parti du diable sans le savoir. Eh bien entendu, tant qu'il y a encore « bataille spirituelle », il y a des retours, des cris, des blasphèmes, des repentirs et donc de la poésie et de la réalité; le danger ne commence que lorsque la démarche dialectique conduit le poète à la persuasion intime qu'il tient déjà sa *victoire.* Implacable dialectique du péché! le schizophrène (1) lentement surgit dans le poète, et l'avale; à force de vouloir démontrer par ses seuls moyens la beauté de la rose, la beauté s'est évanouie; l'évidence claire et distincte qu'il se donne, le force de convenir que la couleur est un préjugé des sens, que l'odeur est un préjugé des sens et qu'il ne reste d'*intelligible* que l'extension, la grandeur et la figure (pétales, épines et tiges) ou, autrement qu'en termes cartésiens : « *le réel rugueux à étreindre* ». Que nous sommes loin de ces anciens poètes dont parle Platon, qui osaient encore, à l'aube de la pensée rationnelle, reprocher au philosophe de vouloir s'élever au-dessus du Jupiter ! Les philosophes ont vaincu ; ils ont réussi à contraindre jusqu'au poète — que dis-je — à lui *persuader* même, que hors de leur propre pensée *il n'y avait plus aucune pensée possible !* La souffrance, la nostalgie, l'existence, de même que la couleur de la rose et son odeur, ne sont que des préjugés des sens, de la complaisance, de la flatterie de soi, des jouissances de la sensibilité. Il ne reste plus à la poésie qu'à chanter les héros et les dieux ou,

---

(1) Je rappelle au lecteur cette pensée d'un vieux schizophrène, telle que rapportée par M. Caillois : « Voyez ces roses, ma femme les aurait trouvées belles ; pour moi, c'est un amas de feuilles, de pétales, d'épines et de tiges ».

ce qui revient au même, les seules idées intelligibles des choses : l'extension, la grandeur, la figure, la nécessité. A travers le filet percé de la poésie, les poètes cherrent dans le néant. Ils auront beau désormais tenter d'en sortir, s'implanter des verrues sur le visage, dérégler leur sens, chercher d'ineffables tortures, prêcher la suprême cruauté; on ne débouche plus sur l'Inconnu; le poète ne s'éveille plus clairon; il n'assiste plus à l'éclosion de sa pensée; la symphonie ne vient plus *d'un bond* sur la scène. Il n'y a plus de poésie possible là où le réel rugueux à étreindre est reconnu pour le seul intelligible, pour la seule réalité. Grâce à la noble et prométhéenne tentative du schizophrène spéculatif, l'*absence de réalité est devenue totale.* La plus grande audace de Rimbaud n'est pas, après expérience faite, et plus dangereusement qu'aucun autre ne l'avait tentée avant lui, de l'avoir reniée et dénoncée, mais simplement d'avoir *reconnu* et témoigné honnêtement que l'arbre de science n'est pas l'arbre de vie, que la poésie de la connaissance n'aboutit qu'au réel rugueux à étreindre et que là où le réel rugueux s'étale *il n'y a plus de poésie possible.* Avec Rimbaud la poésie donne sa *démission,* littéralement et dans tous les sens. Il ne restait plus qu'à recommencer sur d'autres données ou qu'à tricher, en couvrant d'une feuille de vigne, qui ne trompe plus personne, ce réel troué devenu le vide. Dans la mesure où ils sont encore poètes, les surréalistes le sont *malgré eux,* malgré leurs théories et malgré leur dialectique; ils sont encore poètes dans la mesure où ils participent de leur propre « bêtise » à l'être inintelligible des choses. Mais ils n'ont pas le *courage de cette bêtise,* qui se dissimule naïvement sous la plus tragique forfanterie qui soit; ils inaugurent dès lors l'*ère victorieuse de la conscience honteuse.* Il n'est guère dans mon intention de vous demander de prendre le fusil et de tirer sur le schizophrène qui, nous l'avons vu, est souvent doublé d'un grand poète: il y a tant de morts adorables qu'il faudrait tuer, à commencer par le divin Platon! Cependant, du train où vont les choses, le divorce chaque jour s'accuse, se creuse, l'intolérance s'établit et le recours même à la « conscience honteuse » sera devenu sous peu, inopérant. La ruse même, qui consistait à revêtir l'anneau de Gygès de la connaissance, afin de se rendre invisible, a été éventée.

On ne peut plus éviter la lutte décisive — mourir ou vaincre. Eh, je le sais bien, l'ignorance ne s'apprend pas ! Mais renoncerons-nous, crèverons-nous, adorerons-nous ce qui nous tue, uniquement parce que la pensée spéculative tient pour une évidence inéluctable que l'ignorance ne s'apprend pas ? Et, si précisément, l'ignorance *s'apprenait ?* S'il suffisait de le vouloir ? s'il était au pouvoir de nos sentiments, de nos passions, de nos préjugés, de notre imagination — de notre pensée en un mot — de poser une réalité où, justement, ce serait la pensée éthico-spéculative qui serait une « expérience systématiquement fausse », et où les beautés et les horreurs de l'existence seraient l'expérience *vraie,* l'expérience libératrice ? Pas plus que la philosophie, la poésie n'est une « jouissance de la sensibilité », mais une pensée aux prises avec le réel ultime. Et peut-être qu'en *croyant* à la beauté de la rose, la réalité reviendra si pleine, si puissante, qu'on commencera par *négliger* ses pétales, sa tige, ses épines, au point qu'un jour, par la grâce de Jupiter, elles finiront, à leur tour, par s'évanouir ? Mais je sens que mon lecteur a de la peine à me suivre: il s'irrite de me voir quitter le terrain des démonstrations rigoureuses; il se doute peut être qu'ici aucune démonstration n'est plus possible; et que si je peux, à la rigueur, démontrer l'*existence* de la pensée poétique, je ne peux en aucun cas lui rendre son *efficacité...* Il a peut-être raison; que dis-je ? il a certainement raison. Et après ? étoufferons-nous moins pour cela ? la poésie, et j'entends par là aussi l'existence et la réalité, seraient-elles moins condamnées — et à jamais? — Quoiqu'il en soit, je ne cesserai de crier que la poésie a besoin de réel, que l'homme a besoin de poésie et que la pensée de l'existence est une pensée véritable et non une « jouissance de la sensibilité ». Crier ! nous tiendrons cela aussi, cela surtout, pour une *démonstration.*

Je ne prêche pas un *retour* de la poésie à quoi que ce soit; je me moque des distinctions: réaliste, classique, romantique, surréaliste, vers régulier, vers libre, etc... etc... Est-elle cri, prière, acte magique ? Qu'importe ! Que celui pour lequel elle est un cri, crie! Qu'il prie, celui pour lequel elle est prière ! Et qu'il se fasse sorcier, voyant ou prophète, celui qui y voit un acte magique ! Mais avant tout, que le poète *soit!*

Qu'il descende des catégories de sa pensée — ou de la pensée des autres — dans les catégories de sa propre vie. C'est à force de vouloir s'*élever* que les poètes sont devenus des menteurs : à les lire, on croirait qu'aucun d'eux ne touche du bois, ne craint de passer sous une échelle, n'évite de monter dans un train un vendredi treize, ne tremble d'entendre prononcer le mot : poisse; et que tous, par contre, sont nés directement de l'idée. Je ne m'adresse pas au poète qui l'est si peu que les vérités spéculatives ne troublent guère son monde intérieur. Quand à vous autres, si ces vérités gênent votre poésie, votre vie, niez-les, n'hésitez pas, niez ! Laissez l'imbécillité être reine ! Il y va de quelque chose de beaucoup plus important que d'être ou de paraître bêtes, primaires et ignorants. La beauté, et j'entends par là aussi le démoniaque et le tragique, est tout de même une aptitude vitale d'une bien autre espèce que la « rigueur ! » La poésie n'est pas une cravate, ou un grain de beauté, quelque chose de *surajouté* à nous; même « bestiale », ou simplement préjugé des sens, ou encore complaisance et imbécillité, *elle est nous.* Ce n'est pas au schizophrène de nous juger; c'est à nous de le plaindre. C'est pourquoi, ô mes amis, ne prenez jamais le parti du schizophrène qui veut s'élever au-dessus du Jupiter — de crainte que nous ne tombions dans le réel rugueux à étreindre et — qui sais ? — peut-être encore plus bas.

Benjamin FONDANE

Chroniques

SUR QUELQUES PARADOXES

Le *paradoxe sur la science homicide* de l'historien Jules Isaac a ranimé l'un de ces débats pour lesquels les arguments sont prêts d'avance, et qui donnent lieu à une répétition périodique de lieux communs. Chacun vidant ses tiroirs et plaçant ses thèses (remarquables tantôt par un noble idéalisme, tantôt par un scepticisme désabusé) les interlocuteurs prennent assez peu de soin de s'entendre. Je ne suis pas sûr que les contradicteurs de M. Isaac l'aient bien entendu. Il dresse, dit-on, un nouveau réquisitoire contre la science. Or il est lui-même un savant inflexiblement attaché à la « loi de vérité », au « principe d'objectivité », c'est à dire qu'il a consacré toutes les ressources de son esprit à la recherche rationnelle de la vérité indépendante du passionnel et de l'utile. Pour s'être imposé cette loi dans toute son œuvre il a subi parfois des attaques violentes, et parfois un silence méprisant. Or, ce même Jules Isaac, au début du recueil d'essais qu'il vient de publier (et qui rassemble des textes parus de 1922 à 1935 (1) s'interroge avec angoisse au sujet de la grande œuvre à laquelle il contribue pour sa part. Il demande si l'humanité présente ne court pas un péril mortel du fait de ses prodigieux progrès scientifiques ; il constate ce péril ; il évoque l'exemple du Vinci « entêté à dérober au public le secret de ses plus étonnantes découvertes » ; il fait grief à nos savants de l'indifférence qu'ils montrent à l'égard de l'usage qui est fait de leurs travaux ; il qualifie cette indifférence de criminelle... L'opposition de ces deux attitudes prises par un même clerc pouvait donner occasion de penser. On a préféré y voir une simple contradiction. « La meilleure réfutation du paradoxe d'Isaac (a écrit Albert Bayet) c'est le livre d'Isaac. » Ainsi

---

(1) « Paradoxes sur la science homicide et autres hérésies ». Sauf indication contraire les citations qui suivent seront tirées de ce livre.

l'on arrête la réflexion au moment précis où elle pourrait nous éclairer.

Le jugement de Bayet serait juste si Jules Isaac avait jamais fait profession de scepticisme ou de pragmatisme, s'il avait ajouté son nom à la longue liste des contempteurs modernes de la raison, de la connaissance et du progrès. Mais il n'en est rien. Quand cet auteur affirme qu'il *ne conteste pas*, qu'il *met au plus haut prix la valeur de la science prise en elle même*, ce n'est point précaution oratoire. « Le livre d'Isaac », précisément, et toute son œuvre ne permettent aucun doute à ce sujet. Mais la recherche même de la vérité l'amène à se demander quel rôle on fait jouer à la science (et quel rôle elle accepte de jouer) dans un monde qui après avoir subi la première guerre scientifique en prépare fiévreusement de nouvelles, plus atroces... Un texte de Léonard nous révèle pourquoi il n'écrivit pas sa *manière d'aller sous l'eau* « si je ne le publie ni ne le divulgue, c'est à cause de la méchanceté des hommes qui s'en serviraient pour assassiner au fond des mers, en ouvrant les navires et en les submergeant avec leur équipages ». Scrupules inconnus des savants modernes! — de l'immense majorité d'entre eux au moins, à la date où écrivait Isaac. Il nous les montre (en 1922, rappelons le) décrivant leurs conquêtes, mesurant leur pouvoir, envisageant avec froideur l'emploi qui sera fait de leurs découvertes pour le massacre des humains, ou même occupés en maints laboratoires à chercher « des formules inédites de combinaisons explosives ou asphyxiantes, ou de toute autre manière homicides. » Ils ne paraissaient pas se douter que, sous l'impulsion de la science l'ordre économique évoluait infiniment plus vite que l'ordre politique et social, et que, par cette inadaptation de la société, toute civilisation est en danger d'être détruite. Ils manifestaient une sereine inconscience de leurs responsabilités.

Sérénité trop avantageuse pour qu'on ne s'y complaise... L'appel d'Isaac ne fut guère écouté. A vrai dire, je crois qu'il avait commis une imprudence. Il écrivait « la science homicide »; c'était plus impersonnel, plus poli; en vérité, il mettait en cause les *savants*. Il répugnait sans doute à les inculper trop directement d'assassinat... mais il leur laissait ouverte la retraite dans l'abstraction ; il favorisait des malentendus, il donnait prétexte aux sophismes idéalistes. La Sorbonne ne manqua pas de lui répondre, par la voie d'un maître illustre que « la science est, et n'est autre chose que la recherche de la vérité », qu'elle n'est donc ni bonne ni mauvaise; qu'elle est indifférente à l'exploitation qu'on en fait ; qu'elle est neutre, qu'elle est distincte de la technique.. En vain Isaac observat-il que « dans la pratique, dans la réalité, dans la personne même du savant, la collusion »

de la science et de la technique est permanente. En vain précisait-il que, sans mettre en question les lois scientifiques, il demandait seulement « si les savants ont le droit de se désintéresser de leurs recherches et de leurs découvertes ». En vain rappelait-il que le travail scientifique ne se fait pas « dans quelque Néphélococcygie bâtie entre ciel et terre » mais au contraire « dans le siècle où la séparation absolue du spirituel et du temporel n'est qu'une chimère et un jeu de l'esprit. » C'est précisément cette thèse qui allait être bientôt condamnée comme une trahison de l'esprit. On n'ignore pas avec quel succès la colonne de nos docteurs, M. Julien Benda, devait promouvoir la théorie d'après laquelle le savant — n'ayant à s'occuper, en tant que savant, que de la science — cesse d'être clerc et trahit sa mission lorsqu'il s'abaisse à des contingences telles que le destin des hommes, leur bonheur ou leur anéantissement.

*
* *

Ce qui me parait paradoxal, ce n'est pas que Jules Isaac, après sa méditation sur la science homicide, se vit « astreint aux règles rigoureuses de la méthode scientifique » (comme le constate Bayet) dans l'étude des origines immédiates de la guerre — mais bien que, pour avoir fait œuvre d'historien probe, il se soit retrouvé aux prises avec les champions de l'idée pure. Isaac réfutait la thèse qui exempte d'une responsabilité majeure les gouvernements des empires centraux. Mais, sur l'attentat de Sérajevo, sur la mobilisation russe, sur l'action de Poincaré, d'Isvolsky et de Paléologue, il levait le voile jeté depuis 1914 et sans cesse épaissi par la propagande chauvine. Les assassins de Sérajevo furent les instruments du chef de l'espionnage serbe ; il est probable que le gouvernement de Belgrade connut le complot ; il parait certain qu'il ne donna pas à Vienne les avertissements nécessaires; on est encore dans le doute quant aux relations de l'organisateur du crime avec l'attaché militaire du tzar. « L'ordre de pré-mobilisation générale pour la Russie d'Europe, a été lancé le 26 juillet à 3 heures du matin, soit deux jours avant la déclaration de guerre de l'Autriche à la Serbie, cinq jours avant le *Kriegsgefahrzustand* allemand » Le 29 juillet, Nicolas II consent à donner l'ordre de mobilisation partielle, mais arrête encore (sur une lettre de Guillaume II) l'ordre de mobilisation générale que Sazonov lui arrache le lendemain (on sait que le *livre orange* russe et le *livre jaune* français faussèrent systématiquement ces dates, pour donner la priorité à la mobilisation autrichienne). — Poincaré et le Quai d'Orsay

exhortaient Sazonov à la fermeté. Tous ces faits (et d'autres analogues) connus aujourd'hui, mais d'un public plus restreint qu'on ne l'imagine, et après avoir été longtemps cachés, M. Isaac ne les dissimulait point ; il les mettait en lumière, il mesurait leur gravité, en plaçant le lecteur en présence des textes, en lui permettant d'en juger, en pesant, devant lui, les témoignages, sans jamais masquer l'incertain par quelque morceau de littérature, ni remplacer un document par une affirmation impressionnante (méthode fort employée au contraire de l'autre côté de la barricade). Isaac ne fait *rien pour forcer l'adhésion;* et il donne souvent ses conclusions pour moins assurées qu'elles ne semblent l'être au lecteur. C'est peut-être ce qui irrita surtout. On se fut moins ému d'une œuvre de partisan... L'audace, l'hérésie était de faire pénétrer dans le sanctuaire de la cléricature des vérités reconnues par maint profane. D'où colères, hautaines marques de mépris, et fulgurants anathèmes... Procès de tendance ; insinuations calomnieuses ; citations inexactes; allégations gratuites, arbitraires ou démenties par les texes, rien en manqua (1). Ces tristes polémiques, dures à qui les subit, ne

(1) Tel historien prête à Sazonov des efforts multiples pour empêcher la mobilisation générale, qu'il a voulue et obtenue. Tel autre invente que l'ambassadeur d'Allemagne à Paris exécuta « avec arrogance » la démarche qui lui était prescrite (mais qui ne fut jamais accomplie) pour réclamer la remise en gage de Toul et de Verdun. M. Benda invoque les « Conseils de résignation » donnés à la Serbie, conseils dont on ne sait rien. Le même prétend que « par ses capitulations antérieures, elle (l'Entente) a encouragé les audaces des Empires centraux. » Quel dédain des réalités ! « s'écrie M. Isaac. Et il rappelle l'affaire de Casablanca, les négociations du Maroc. Il aurait pu ajouter l'exemple de la guerre balkanique de 1919; et la politique du gouvernement du Tzar dans les Balkans, et la mission de Delcassé en 1912 relèvent plus de la témérité que de la capitulation. *Fermement décidés à relever le gant qu'on leur a jeté* dans l'été 1914 (selon l'expression de sir Eyre Crowe, sous secrétaire d'état au Foreign Office le 25 juillet) les gouvernements de France et de Russie s'y préparaient depuis plusieurs années, sans éviter toujours les méthodes les plus propres à provoquer un défi. En septembre 1912, M. Bompard, ambassadeur français à Constantinople avertit Poincaré que la politique orientale de Sazonov tendait à un bouleversement dans les Balkans et qu'elle pourrait bien mener à une conflagration générale. » En novembre 1912, M. Descos, ministre de France à Belgrade informe le même Poincaré que « sans les excita-

doivent pas être oubliées; elles offrent un exemple mémorable de la passion et de l'intolérance qu'animent, sitôt blessés dans leurs préjugés, leur nationalisme ou leur amour propre, les professionnels de l'objectivité et de l'idéal.

Peut-être, d'ailleurs, ne se contredisent-ils qu'en apparence-? Les mêmes hommes qui, devant le problème de l'utilisation de la science par notre société se réfugient dans l'abstraction et éludent leurs responsabilités, peut-on s'étonner qu'ils manquent aussi du courage intellectuel nécessaire pour reconnaître la part de responsabilité qui incombe aux gouvernements français et russe dans la catastrophe de 1914 ? Ils sont, reconnaissons le, plus conséquents avec eux-mêmes qu'ils ne le semblent. Mais il importe davantage de reconnaître l'unité d'un esprit assez modeste et assez ferme pour servir de guide. Selon le mouvement de pensée contrastée et cohérente de son *paradoxe sur la science*, Isaac, après avoir fait œuvre d'historien, veut qu'elle serve au salut de l'Europe. Le *projet de Locarno moral* qu'il traça en 1931 ne nous rappelle pas seulement aujourd'hui les occasions de paix qui furent tragiquement perdues avant la chute de la République allemande. Il témoigne des démarches successives de l'esprit d'un clerc qui, après avoir eu le courage de mettre au jour des vérités qui paraissaient blessantes à la plupart de ses compatriotes, montra quel usage pouvait en être fait non plus pour l'irritation mais pour l'apaisement des peuples ; qui, après avoir soustrait la recherche historique aux préoccupations politiques, professa que l'histoire « peut contribuer à bâtir l'Europe comme elle a contribué jadis à bâtir les Etats nationaux ». Mouvement semblable à celui qui porta Paul Langevin, et après lui d'autres savants illustres, à lutter pour que les progrès de la connaissance ne servent pas à asphyxier les populations de notre continent, mais à les faire mieux vivre. Mouvement de tous les clercs qui (si différente que soit la matière de leurs études) respectent également leurs devoirs envers la vérité et envers l'humanité.

*
* *

---

tions venues de Russie, jamais la tension austro-serbe n'aurait atteint son état actuel. » En novembre 1913, Isvolsky écrit à son ministre: « Au cours de la conversation, Poincaré dit à Tittoni que si le conflit austro-serbe aboutissait à une guerre générale, la Russie pouvait entièrement compter sur l'appui armé de la France. » Voir sur tous ces points, l'ouvrage de Georges Michon » La Préparation à la guerre. La loi de 3 ans (Marcel Rivière. éditeur, Paris).

On retrouvera un tel progrès dialectique dans le paradoxe d'Isaac sur l'objectivité de l'historien. « Peut-être, (écrit il à propos d'un maître qui se flatte que l'objectivité lui soit facile et naturelle) l'objectivité étant définie la subordination absolue à l'objet étudié, l'exclusion de toute idée préconçue, de toute préoccupaion ou inclination subjective — faut-il pour y atteindre, *ou du moins pour en approcher* (*comme d'un idéal inaccessible*), ne pas se trop fier à soi-même, s'imposer une violente et permanente contrainte... Si l'historien transparait dans son œuvre, pourquoi s'en plaindre ? C'est plus franc. Je commence à m'inquiéter quand l'exposé historique, par son ton uni, dépouillé, « scientifique » donne au lecteur l'illusion de la certitude; je me demande où se cache l'auteur... » En l'occurence, l'historien qui nous donne le plus d'objectivité est celui qui en promet le moins. Mais surtout on remarquera ici un égal refus du dogmatisme et du scepticisme.

Isaac tient pour essentiel à *l'avenir de l'esprit européen*, ce « principe d'objectivité reconnu par tous les honnêtes gens comme loi fondamentale de l'histoire », mais que nient délibèrement les maîtres nazis de l'Allemagne. « *Nous ne sommes pas objectifs, nous sommes Allemands, déclare l'un d'eux* (1). *Pour nous est faux tout ce qui n'est pas utile au peuple allemand* ».

Et l'on bâtit l'histoire raciste.

Les textes cités par Isaac à ce sujet eussent été utiles au congrès international d'écrivains qui se réunit l'an dernier à Paris, et où l'on rechercha les rapports entre l'ancienne culture européenne et le marxisme. Certains soutenaient qu'entre l'une et l'autre il y a rupture complète — d'autres que le marxisme renouvelle et développe les éléments les plus vivaces du vieil humanisme. Or, de ce principe d'objectivité tel qu'Isaac le définit, épuré de scepticisme et de pragmatisme — puisqu'il implique l'existence d'une vérité objective, indépendante de nos

---

(1) M. Schemm, ministre de l'Instruction publique de Bavière, le 8 juin 1933. Il ajoutait « Pour nous, tout ce qui nuit au peuple allemand est un crime, même si des multitudes venaient nous déclarer que, du point de vue objectif, c'est la vérité. »

Par un mouvement comparable, Ch. Maurras, après avoir loué le mensonge utile à la France veut que ce mensonge cesse d'en être un. Pour lui, l'auteur des communiqués français pendant la guerre « ne mentait nullement. Il ne commettait point l'acte immoral et inique du mensonge. Les fictions nécessaires en s'écartant de la vérité ne la faussaient pas, ni ne l'offensaient. » Voir à ce sujet la belle page de M. Benda dans *La Fin de l'Eternel*, note C.

connaissances et de nos volontés, que notre tâche est de découvrir — aussi bien que de dogmatisme — puisqu'il admet notre impuissance à atteindre toute la vérité (mais non pas à en approcher), ce principe est l'une des valeurs, l'une des conquêtes de l'humanisme nationaliste que le marxisme sauve. Lénine dans son grand ouvrage philosophique « Matérialisme et empiriocriticisme » établit que « le dialectique matérialiste de Marx et Engels... convient de la relativité de toutes nos connaissances, *non au sens de la négation de la vérité objective,* mais au sens de la relativité historique des limites de *l'approximation de nos connaissances à cette vérité.* » La conception (courante) d'après laquelle le marxisme plierait la vérité aux intérêts de la classe ouvrière est tout à fait inexacte. Le marxisme ne nie point la probité intellectuelle; il prétend en être l'expression la plus haute. Ce n'est point parce que le *Capital* est utile au prolétariat qu'il exprime la vérité objective ; mais parce qu'il exprime cette vérité (sur le fonctionnement du régime capitaliste et l'exploitation des salariés) il est utile au prolétariat. Il y a opposition entre pragmatisme des nationaux socialistes et le nationalisme (dialectique) des marxistes. Les uns proclament: « Ce qui nous est utile, nous le proclamerons vérité, et seule vérité » — les autres: « l'affirmation de la vérité nous est utile, et elle est utile à nous seuls. » Car, s'il est entièrement faux que le marxisme subordonne la vérité aux intérêts de classe, par contre il constate que l'admission, la reconnaissance de la vérité dépend en fait de ces intérêts. Le prolétariat est apte à admettre la loi de la société capitaliste (qui l'asservit), la loi de développement de l'humanité (qui dépend de son émancipation). La classe capitaliste ne pourrait pas admettre ces vérités sans accepter son propre suicide — et elle se forge des idéologies mensongères et mystificatrices (1). Le pragmatisme national socialiste, n'est que le plus brutal (et la plus plate) de ces idéologies. Le marxisme explique le nazisme ; le nazisme, en essayant d'abattre le marxisme, lui donne confirmation éclatante.

Pierre GÉRÔME.

---

(1) Voir l'ouvrage de Lefebvre et Guterman « La Conscience mystifiée » Librairie Gallimard, collection *les Essais.*

Cf aussi une note suggestive de la *Fin de l'Eternel* où M. Benda dit que la haine de l'injustice ne devient une haine politique « *que parce qu'une certaine classe est tenue, par son essence, de se solidariser avec l'injustice* ». Ajoutons: avec le mensonge.

LA POESIE

LA POESIE

DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION

Il est difficile de définir l'importance ou les prolongements qu'auront dans l'avenir telles manifestations qui, aujourd'hui, semblent s'inscrire en marge de nos soucis du moment. Cependant, pour ceux qui, refusant les brillants appels du temporaire, se placent au-delà des problèmes de l'actualité, il est certains événements qui leur apportent de rares certitudes. Mieux que des manifestes, que des plans à échéance plus ou moins éloignée, ils les rassurent sur la mission de l'homme, sur la perfectibilité infinie de son esprit, sur le développement incessant de ses possibilités d'expression et d'action. Les premiers éléments d'un Musée de la Littérature française moderne qui ont été rassemblés au Trocadéro, et les Manifestations Littéraires, organisées dans le cadre de l'Exposition, par les Classes I et X, constituent précisément quelques uns de ces événements.

En cherchant à créer, à l'aide de tableaux muraux, une illustration vivante de la littérature et de la poésie, ce ne sont pas seulement de nouveaux moyens de présentation que l'on met en jeu. Dans une époque dominée par le visuel, on pouvait se demander comment un public, sollicité sans cesse par des formes d'expression qui réclament de lui un minimum d'effort, tels que le cinéma, la radiophonie, le journalisme, etc., parviendrait à garder un contact actif avec les véritables formes d'art et comment, par ailleurs, on pourrait répondre à cette immense avidité des couches nouvellement acquises à la culture, à leur soif de découvrir, de connaître, sans aliéner, en quoi que ce soit, la qualité, parfois même l'hermétisme, des œuvres ou des mouvements qu'il s'agissait de leur révéler.

En dehors du mouvant tableau consacré à Marcel Proust par L. P. Quint, où l'œuvre et la vie de l'auteur cessent enfin d'être dissociées, où les grands courants de la mémoire et de l'imagination, où la forme réelle des personnages vivants et les impressions qu'ils nous laissent, apparaissent sous une même lumière, le panorama des *Revues, Manifestes et Groupements Littéraires de* 1867 *à nos jours,* présenté par Jean Fraysse, me semble apporter des directives très précises pour la création de ce Musée dont la nécessité n'est plus à discuter.

Il s'agissait, cette fois, de poésie et la tâche n'en était que plus difficile.

Limitée aux manuels, aux anthologies, parfois périmées ou plus souvent consacrées à un groupe, elle risquait de se voir éloignée des préoccupations profondes de l'homme d'aujourd'hui qui a perdu le goût de la méditation. Pour la première fois, on a essayé non pas de la présenter comme une expression plus rare de la pensée, réservée à quelques uns, mais, en lui conservant précisément ses éléments de connaissance, de lui faire reprendre son sens créateur dans la vie de chacun.

En lui montrant le poète, exalté par d'étroites amitiés, fondant ces revues, nées de rencontres exceptionnelles, où désormais il ne sera plus seul à affirmer sa volonté de refus aux valeurs consacrées rapidement par son époque, où, conscient de sa véritable mission, il va tenter d'engager la poésie dans une aventure qui l'entraînera au delà de sa propre conscience vers une connaissance nouvelle, Jean Fraysse a parfaitement compris le double rôle qui lui incombait : celui de ne trahir en rien les exigences spirituelles de la poésie et celui de lui ramener un public trop souvent ignorant de ces exigences.

Or, c'est justement vers la seconde moitié du XIXe siècle que se créa le malentendu entre la foule et les poètes. Jamais ceux-ci ne furent plus méprisés qu'au temps des premières manufactures, des Banques, et des grands travaux urbains. Leur oisiveté, source d'instants infiniment créateurs, leur paresse, riche d'enseignement, leur curiosité, avide à tirer d'eux-mêmes et des autres toutes les exaltations, se payaient au prix d'une « mauvaise réputation » dans une société fondée sur la primauté de l'argent. Qu'ils aient voulu, en retour, exprimer leur rancune pour ce monde « de bourgeois », rien de plus naturel. Mais par ailleurs, le poète s'aliénait les forces réelles de la foule, opprimée comme lui ; celle-ci, choquée de l'indifférence où il la tenait, lui rendait son mépris. Le poète à ses yeux était un demi-fou, un extravagant, un esthète, qui, en tout cas, ne pouvait rien pour elle. Cependant, au sein même du mouvement poétique, se retrouvait encore cette crainte devant tout esprit original, destructeur, puis créateur : les étonnants manifestes publiés par quelques individus groupés autour d'une petite revue y répondaient courageusement. Toute l'histoire, non seulement de la poésie, mais d'une société hostile, se déroule clairement sur ce panneau multicolore, coupé des grandes figures de ceux qui furent des novateurs : Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire.

On y suit avec bonheur l'effort incessant de la pensée dans sa constante mobilité, les obstacles qu'elle rencontre (par exemple quand Moréas après avoir publié dans le *Figaro* du 17 septembre 1886, le manifeste du symbolisme, publie celui de l'Ecole Romane 1), on y suit tous les courants internes que l'on

n'identifiera que longtemps après. Chacune de ces revues souligne, non seulement le génie individuel, mais l'apparition de ces groupes nés pour affirmer une volonté de rupture avec ceux qui les précèdent. Les individualités qui s'en dégagent suivent alors leurs destinées particulières: elles disparaissent ou s'affirment, mais toutes jouent leur rôle, parfois secret, parfois glorieux, toutes sont mues par ce mouvement transcendantal de l'esprit auquel nous sommes liés, et qui se transmet par l'élan que lui impriment les jeunes poètes avec une constance toujours égale.

La classification même de ce tableau en trois plans, l'élément décoratif qui corrige par ses taches colorées l'aspect un peu sévère des autres panneaux, la présentation des objets-documents, les photographies originales, les cartes d'entrée aux spectacles, les menus illustrés de signatures ou de dessins, le petit carnet de fondation du Mercure où Jules Renard, Laurent Tailhade, s'inscrivaient pour deux francs à l'Elysée Montmartre ou à Bullier, les lettres des poètes à leurs éditeurs, les souvenirs personnels (le calot que portait Rimbaud au Harrar et le voile de mariée abyssine qu'il avait rapporté), tout ce choix témoigne d'un véritable amour de la poésie, d'une compréhension sensible, intelligente, et rare de la vie du poète, de ses soucis, de ses plaisirs quotidiens, de son humour, de sa susceptibilité à fleur de peau. C'est dans ce sens qu'il faut envisager une plus vaste présentation de la poésie moderne, et non dans une exposition des « souvenirs » ou des « manuscrits » de l'écrivain séparé des témoins de sa formation et de ses influences.

Sur le panneau supérieur : *le plan directeur*, un graphique des dates, une vue d'ensemble des grands mouvements littéraires avec les portraits des chefs de groupe. Au dessous : *la documentation* : les revues. Dans la vitrine inférieure, *les commentaires:* voici les dessins d'enfant de Rimbaud, un relevé de comptes du Harrar de son écriture, la photo de la civière sur laquelle il fut transporté, une lettre d'Erik Satie, la pétition signée par cent cinquante personnes pour obtenir la libération de Tailhade incarcéré à la Santé, son papier à lettre à en tête de la prison, une lettre de Mallarmé à Natanson, la photo de Jarry en escrimeur, et la petite tête sculptée par lui du Père Ubu. Le N° 1 du Mercure où Aurier consacre un article à Van Gogh en 1890, le groupe de l'Abbaye sur une pelouse un jour d'été, les deux N° 1 de la N. R. F., enfin le dadaïsme, le surréalisme, et nous touchons à ce présent dont nous sommes les artisans. Là, le poète ne nous apparait plus limité à lui-même, strictement soutenu par son œuvre, il est avec nous, bien vivant, sans chapeau et en chandail; ce sont les yeux bleus et les beaux

cheveux de René Crevel, le visage transparent d'Eluard, la tête de primitif bolonais du sculpteur Giacometti. Comment ne pas comprendre alors que la poésie est une réalité comme le sommeil, la chaleur, la faim, l'amour, et l'éternité, comment nier qu'elle constitue un des quelques éléments qui nous permettent de continuer à vivre ?

Jean Fraysse, par ce panneau, et par les Manifestations poétiques qu'il a tour à tour consacrées aux « Cahiers du Sud », à la N. R. F., à Paul Eluard avec *Avenir de la Poésie*, à André Breton avec l'*Humour Noir*, aux groupes de poètes plus jeunes présentés par M. Jacques Maritain et à ceux d'extrême-gauche présentés par M. Martin-Chauffier, a dévoilé le visage vivant de la poésie, il a fait comprendre la condition du poète et en a montré toute la gravité. Il a rapproché le poète du public, permettant ainsi peut-être au premier de hâter ses recherches individuelles, et d'apporter à l'autre une source de révélation constante.

En prenant pour base ce tableau de la poésie contemporaine, en l'élargissant, on obtiendrait le modèle de ce qu'il conviendrait de créer : un Musée qui soit à la fois une évocation du passé, et un lieu de documentation et de réunion dans le présent, un musée qui reste à la fois descriptif et riche d'évocations poétiques, où l'objet-fétiche soit non seulement commenté, mais garde en soi assez de chaleur pour nous émouvoir, rejoignant ainsi ces « objets-bouleversants », dont certains poètes nous avaient déjà révélé la puissance évocatrice (1).

La muséographie est une nouvelle science et l'on doit à G. H. Rivière d'en avoir réalisé en France, mieux qu'ailleurs, les possibilités. En l'élargissant au domaine de l'esprit, de l'expression poétique, de l'intuition psychique (aurons-nous un jour enregistrée sur graphique, la puissance d'imagination de Rimbaud, de sensibilité de Baudelaire, les horoscopes, les lignes de la main, les récits de rêves des grands écrivains?) on arrivera à cerner l'homme dans ses démarches les plus obscures, et à éveiller les puissances créatrices que chaque être humain détient en lui mais qu'il ne sait comment développer. Ainsi l'homme s'élevant au-dessus de lui-même retrouvera-t-il ces états supérieurs de conscience qui sont peut-être les seules conditions de son bonheur.

Georgette CAMILLE.

---

(1) Il est regrettable qu'il n'existe pas dans cette classe de l'Exposition, un catalogue-guide permettant d'identifier ces objets, qui méritent des commentaires précis.

LA POESIE ET LA CRITIQUE

DESTINS DU POÈTE, par *Roger Secrétain* (Rieder, édit.)

M. Roger Secrétain dresse dans ses *Destins du Poète*, le bilan des plus angoissant problèmes mais qu'ils se posent avec une acuité particulière aux esprits de ce temps ne doit pas nous faire oublier leur permanente actualité. Dans son plaidoyer pour les valeurs éternelles M. Secrétain qui estime à juste titre celles-ci en danger, ne parait guère se douter que pour des esprits aussi exigeants que le sien elles s'y trouvèrent et s'y trouveront toujours. Est-il une période de l'histoire où les valeurs n'aient été en péril ? Le rôle précisément des penseurs est de répéter « Malheur à Jérusalem ! » dussent-ils ne jamais crier « Malheur à moi! » encore que tous attendent avec sérénité la pierre qui les tuera. Il se peut en effet qu'un certain pessimisime soit le climat de toute pensée idéaliste. M. Secrétain n'échappe pas à la règle. Il s'oppose donc aux « réalistes » de la politique, optimistes ne serait-ce qu'à longue échéance. C'est parce que ces derniers font entendre plus fort que jamais leurs voix prometteuses et discordantes que M. Secrétain ranime le débat qu'ils proclament résolu, celui de l'homme social et de la personne, de l'action et de la poésie. Avouons qu'il y a de sa part quelque courage à jouer le rôle de Cassandre, surtout lorsque les ennemis, comme tel est le cas, se prétendent animés des plus pures intentions à l'égard de tout ce que vous avez à cœur de défendre. Pour un peu c'est vous qui serez le traitre !

Que notre temps soit « le temps de l'inquiétude » c'est une vérité évidente et le plus solide postulat de Secrétain. La vitesse les événements, l'excitation des esprits caractérisent notre crise de la vie et de la connaissance. La seule notion tenue pour stable se résume au souci de l'objectivité. Si un tel souci était celui du concret, de la complexité humaine, tout pourrait être sauvé mais il se trouve que, volontairement ou non, nous tenons seulement pour objectif ce qui est matériel. D'où le recul de toute introspection, la dévalorisation de la recherche désintéressée, du perfectionnement moral. De prétendues « mystiques » nous promettent le bonheur mais au prix d'une abdication. L'individu se rendra-t-il ? Ce n'est point tant l'oppression extérieure qui le menace que sa propre veulerie car le scepticisme l'a dépouillé de ses ressources personnelles. Il est prêt à accepter les solutions toutes faites, à endosser n'importe quel uniforme intellectuel qui lui tienne lieu de son âme perdue.

Pourquoi Secrétain résumant en un seul mot les valeurs qu'il entend défendre choisit-il ce terme de « Poésie » ? Voilà qui

pour un adversaire matérialiste illustrerait assez bien l'espèce de respect humain dont font preuve les spiritualistes quand ils se veulent d'obédience laïque. Et cependant le terme de poésie, si abusivement qu'on l'emploie, est encore celui qui convient le mieux. Il s'agit moins en effet de valeurs que d'un certain sentiment d'insatisfaction.

Ce qui est infiniment grave, en effet, ce n'est pas le fait que la poésie se retire, que l'activité spirituelle s'étiole, c'est que la plupart des hommes en prennent leur parti. Quand bien même, par contre, ne resterait-il à Secrétain que le sentiment d'avoir tout perdu, voilà qui l'inciterait à tout retrouver.

Passer condamnation sur une société n'empêche point qu'elle soit. D'ailleurs « la vie continue » et si les appétits matériels s'imposent à l'attention il n'est pas douteux que le dévouement et la sainteté sous toutes leurs formes n'existent autant que jadis Il importe cependant au « poète » qu'ils soient manifestés. La Révolution le leur permettra-t-elle ? Il semble en effet qu'un ordre social humain donnerait à l'homme la possibilité de se réaliser pleinement.

En un sens cet espoir n'est pas totalement illusoire, mais c'est faire bon marché d'autres dépendances plus impérieuses encore que les dépendances sociales. Secrétain a recours ici à la psychanalyse, cette ultime ligne de défense des intellectuels qui tout en « sympathisant » ne veulent pas tout accepter du marxisme. Freud nous a démontré l'empire d'une « fatalité interne ». En admettant que cette connaissance doive nous pousser « à une horreur métaphysique de nous-mêmes » (un chrétien invoquerait le péché originel) c'en est fait de l'illusion du libre arbitre. La condition humaine demeure donc sans issue puisque Secrétain est d'une part un spiritualiste incroyant, donc fermé à la conception de la grâce, d'autre part un révolutionnaire également sceptique et qui se refuse à l'espérance marxiste.

C'est pourtant sur la plus concrète des constatations qu'il enchaîne son raisonnement : L'homme sait que son destin est attaché aux décisions de la politique, ce qui revient à dire que tout travailleur, depuis le manœuvre le plus exploité jusqu'au penseur le plus absent, est exposé à recevoir son ordre de mobilisation. Il est un peu puéril d'exprimer ce qu'a de « désespérant » un tel sentiment en disant qu'il n'y a « pas de commune mesure entre notre raison et ces réalités, entre ces réalités et notre noyau sensible ». Voilà qui est vrai mais préférons-nous l'unité par la Poésie ? Par quel artifice poétique vais-je concilier le sentiment de ma peau à défendre et l'idée, bien extérieure à mon « noyau sensible » de la patrie en danger ? « Si l'unité peut se faire c'est dans la poésie » et Secrétain comprend si

bien ce qu'il veut dire, qu'il se croit obligé de freiner : Il venait d'identifier la poésie à la Révolution, la révolution qui seule peut me rendre « intérieur » ce qui était extérieur, faire coïncider mes propres fins et celles de la collectivité.

Ce grand espoir, Secrétain montre tout aussitôt qu'il était illusoire : Identifier la poésie à la révolution c'est *surmonter* le conflit Pensée-Action, le surmonter et non le résoudre. L'exemple même des héros de Malraux ne lui semble qu'illustrer sa propre thèse.

Qu'il y ait une sorte de poncif romantique dans l'acte révolutionnaire cela n'est vrai que si l'on songe aux littérateurs qui l'ont déformé, car je ne vois pas très bien quelle sorte de poncif peut constituer le sacrifice d'un homme qui donne sa vie pour une cause ! Secrétain devrait se défier de certains jugements d'expérimentateur « in vitro ». Les épisodes de la guerre civile le laissent indifférent et seules lui paraissent redoutables les conséquences de la réussite. Que l'ordre nouveau soit instauré, et puis après sécurité matérielle ne veut pas dire sérénité de l'intelligence. A quoi l'on pourrait rétorquer que l'insécurité actuelle n'assure pas davantage cette sérénité et qu'à choisir entre deux formes d'abrutissement il vaut encore mieux celle qui ne porte matériellement tort à personne. Que le règne de la justice soit sans poète, j'y consens volontiers.

C'est à Nietzche que Secrétain attribue la lâcheté des intellectuels : Incapables de vivre une aventure comme la sienne, de faire «leur » révolution permanente ils ne sont que par désespoir poussés à la vie héroïque.

Révolution sociale ? Oui, s'il s'agit de lutter contre la misère, l'injustice. Non, si l'on prétend améliorer notre sort. Le bonheur est paresseux et le progrès spirituel suppose une certaine cruauté envers soi-même. Que deviendrions-nous si l'on nous proposait les mols oreillers d'un nouveau conformisme ?

Je trouve un peu vaines les inquiétudes de Secrétain. Redouter le bonheur matériel c'est avoir bien peu confiance en l'esprit. Croit-on qu'il n'y a pas davantage d'énergies spirituelles gaspillées par le souci du pain à gagner sous le régime actuel qu'il n'y en aurait du fait de la paresse de quelques individus sous un ordre nouveau ? Job rendu à ses richesses sût honorer le Seigneur avec autant de ferveur qu'il le faisait sur le fumier. C'est à la tentation du bonheur que l'on reconnait les poètes et les saints. Et quel mérite ont ceux qui n'eurent jamais à choisir?

Incapable « de ne point tendre à la société communiste mais aussi de partager ses espérances illusoires » le poète qui en tant qu'homme « n'appartient qu'à lui-même » ne veut point se dérober « aux voix de la terre » tout en sachant qu'elles sont

trompeuses. C'est donc d'un dialogue contradictoire qu'il s'efforce de dégager un chant harmonieux et conciliateur : Entre l'homme et la nature, l'homme et sa nature, le poète et l'homme, l'homme social et les hommes.

Telle est la mission du poète. Secrétain commente au fond la phrase fameuse de Breton « Après tant d'interprétations du monde il était temps de passer à sa transformation ». Il y voit un renoncement à l'idéalisme magique, « à la force démiurgique du vocable », ambition suprême des poètes de Rimbaud aux surréalistes. Le poète parait oublier que « la vraie vie est absente » puisque, décrétant la poésie consubstantielle à la révolution, il se dépouille de son souci des « désignations exactes » pour passer au plan de l'action, donc des valeurs morales.

Certes un homme, doit sortir de sa résignation métaphysique quand le destin des hommes est en jeu, mais *en tant que poète* en sera-t-il grandi ? Certes j'entends bien la pensée de Secrétain mais son objection n'est vraie que du point de vue de l'esthétique. La position choisie par le poète-héros n'est-elle pas l'-boutissement de sa pensée ? Et puisque il s'agit des destins croit-on que ceux de Byron ou de Garcia Lorca n'ont pas trouvé dans la mort un couronnement plus éclatant que ne leur en eussent apporté d'autres chefs d'œuvre ?

En tant que thème littéraire il est entendu que la révolution ne vaut que ce que valent ceux qui s'en inspirent. Secrétain est même fort indulgent qui écrit « Le poète qui a la nostalgie d'un certain génie en projette l'espérance dans la révolution ». Hélas ! Ce n'est pour beaucoup qu'un moyen de trouver un public. Belle excuse que celle de la culture et des loisirs pour infliger aux prolétaires d'indigestes élucubrations de meetings ! L'art et la poésie pour le peuple ? Ah ! non, mais c'est insulter le peuple dont nous sommes. Croyez-moi, Secrétain, les vrais révolutionnaires sont d'accord avec vous. Ils savent que le service de la révolution ne se distingue pas du service de l'homme. Que tout travailleur fasse sa tâche en conscience, et de même le poète qui n'est pas tellement isolé que vous le pensez puisque sa langue est celle de tous et qu'il prend son bien à son peuple pour le lui rendre plus beau. Ce ne sont pas ceux qui disent « Révolution, révolution » qui seront les poètes futurs.

Selon Secrétain si le poète adhère à l'acte c'est qu'il a désespéré de la poésie et de lui-même, ainsi Gide avouant « Si les questions sociales occupent aujourd'hui ma pensée, c'est que le démon créateur s'en est retiré ». Soit. Admettons que le poète responsable de ses impuissances, appelle un changement matériel. Mais en fait, a-t-il à choisir ? Les fatalités de son temps le pressent. Quelle est la portée d'une inquiétude sans effet ?

Pourquoi le refus alors que de l'acceptation peut naître la joie créatrice ?

C'est alors qu'intervient la loi de « la terrible unité », problème central pour le poète actuel qui ne veut pas de cloisons étanches entre ses activités. De là un souci de nécessité, d'expression immédiate, d'incantation. Mais la magie s'est avérée stérile. A la liquidation littéraire voulue a succédé la faillite idéologique. Les recherches passionnées, les vies et les morts exemplaires n'ont rien sauvé et plus que jamais les poètes se perdent dans le désert de leur « univers-solitude ». N'aspirant plus qu'à retrouver les hommes ils ont substitué les problèmes sociaux aux problèmes métaphysiques et là encore ils prétendent instaurer l'unité. Tâche impossible, « un message général, écrivait Lawrence, n'est qu'un moyen général d'éluder ses difficultés personnelles ».

Si le poète a une tâche collective, c'est précisément d'exprimer ce que ressentent les individus de la collectivité. « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Qu'il y ait un désaccord entre la réalité du poète et la réalité sociale, cela parait souhaitable. Peut-on rêver d'une société dont les « bas-vivants » seraient exclus ? Hélas ! Il y aura toujours des hommes dont la présence suffit à éteindre la poésie.

D'ailleurs « même vécue en commun la vie est solitaire » et Secrétain, sans l'avouer, s'en félicite implicitement. Ainsi sera sauvée l'indépendance de la poésie.

Cette conviction pessimiste ou consolante, comme l'on voudra explique que Secrétain, tout bien pesé, n'a pas peur du futur ordre social. Il exige seulement qu'il ne soit pas un prétexte à veulerie, à recul devant le drame intime. La cité la plus parfaite ne dispensera jamais un homme d'aller au bout de soi-même. Les études qui terminent le livre sur Rilke, Amiel, Péguy, Alain Fournier, Montherlant, et « la nostalgie du génie » illustrent cette thèse.

Quand on achève la lecture de « *Destins du Poète* » on est en droit de ramener à un simple malentendu la divergence d'idées entre Secrétain et Cassou car si la révolution est consubstantielle à la poésie il est tout aussi juste de dire que la poésie est consubstantielle à la Révolution. Le malentendu vient uniquement d'une confusion des méthodes propres à des activités convergentes mais différentes par nature. Que la technique sociale soit matérialiste voilà qui lui est aussi nécessaire que l'allure spirituelle à la poésie. Puisque l'on exige l'unité elle se retrouve dans le fait même de la pensée créatrice, de la vie qui se moque des « distinguo », des étiquettes propres aux méthodes. Pour matérialiste qu'elle soit, la dialectique de Marx n'en est pas moins née tout

d'abord du cœur et de la pensée de Marx. Il n'est point de système s'appliquant à la multiplicité du concret qui ne trouve son origine dans un individu ce type même de l'unité. Et le poète quand il reconstruit le monde ne le ramène t'il pas à sa propre unité ? Est-ce à dire pour autant qu'il ne participe pas à une conquète commune ?

Entre le militant et le poète, comme entre tous les hommes quelle que soit leur mode d'action, je ne vois pas de différence valable pourvu qu'ils concourrent, consciemment ou non, à la même entreprise d'humanisation du monde. La contradiction de la lettre et de l'esprit, de la matière et de l'idée, des autres et du moi, n'existe plus dans l'acte d'amour qu'il soit sexuel ou prenne la forme de la révolution ou de la poésie.

Le temps n'est pas des réticences devant l'action puisque nous l'imposent par ailleurs des conditions plus impérieuses que nos préférences personnelles. Etrange poésie que celle qui ne saurait s'adapter perpétuellement. Humanisme plus étrange encore que celui qui prétendrait nous interdire une activité aussi concrète que la conquête spirituelle. Ceux qui entendent servir comprendront-ils que chacun est appelé à servir à sa manière ? Du point de vue de la charité il ne faut pas faire de différence entre la position du militant et celle du poète que l'on voulait croire inutile. Le travail de Marthe est certes infiniment agréable aux yeux du Sauveur mais l'hommage stérile de Madeleine brisant à ses pieds le vase d'albâtre a plus de prix encore.

POÉSIE D'ABORD, par *Armand Guibert* (Editions de Mirages).

Défenseur irréductible de l'indépendance de la Poésie, Armand Guibert ne s'est jamais départi d'une certaine intransigeance faite moins d'esthéticisme que du souci de la liberté. Certes le souhait qu'il exprime d'« une île pour le poète » ne diffère pas tellement de celui de la tour d'ivoire. Voilà pourtant qui explique l'étonnante sûreté de jugement de Guibert, soit dans sa tâche d'éditeur, soit dans celle moins ingrate mais tout aussi périlleuse de critique. Le titre de « *Poésie d'abord* » est suffisamment explicite. Les textes qu'il annonce ne le sont pas moins et la primauté de la poésie en est l'unique dogme.

Guibert qui se défie assez justement de toute théorie et sait déceler les poncifs n'en dégage pas moins après une dure critique le bilan durable du surréalisme. Ce mouvement délivra notre lyrisme d'une certaine tradition « bien française » éminemment anti-poétique. Que les jeunes poètes qui s'affirmèrent ensuite, un La Tour du Pin ou un Cayrol, soient aussi éloignés que possible des avant-gardes parisiennes et n'aient recueilli des céna-

cles qu'un message décanté, voilà qui justifie avec assez d'éclat la thèse de Guibert.

En ce qui concerne l'attitude politique il écrit très justement: « Il est frappant de constater que la partie la plus proprement poétique, celle qui rend un son d'éternité, de ceux qui parmi nous enjoignent au poète une ligne d'action sociale et politique, est précisément celle qui reste pure, détachée, intègre de tout compromis : typique à cet égard est l'œuvre de Paul Eluard dont on n'a cependant jamais entendu dire qu'il fut un écrivain bourgeois ».

Je crois que s'il fallait ramener à une proposition unique les idées de Guibert elle ne différerait guère de celle à quoi pourraient se résument les nôtres à savoir que la mission d'une critique de soutien n'est autre que d'encourager chez les poètes de notre langue la poursuite d'une révolution romantique dont nos écoles littéraires n'ont été jusqu'ici que l'expression approximative. Que les valeurs humaines et esthétiques puissent être sauvées du même coup, bien plus, que toute tentative de les sauver séparément aboutisse à un échec, telle est envers et contre les petits-maîtres d'une prétendue pureté, la thèse essentielle de Guibert, le plus authentique « mainteneur » de notre génération.

LES CHIMÈRES DE GÉRARD DE NERVAL, par *Jeanine Moulin* (Cahiers du Journal des Poètes).

Mme Jeanine Moulin vient d'enrichir la bibliographie nervalienne d'une étude particulièrement lucide qui aidera à la compréhension des *chimères,* ces poèmes de la folie de Gérard qui comptent parmi les textes « classiques » de la nouvelle poésie française.

« On peut dire, sans forcer la réalité, que les *chimères* constituent en quelque sorte l'histoire entière de l'existence et des convictions philosophiques de celui dont la pensée n'appartenait déjà plus à la vie réelle ». Mme Moulin s'est donc contentée de lire avec attention tout Nerval et quiconque l'aura fait comme elle retrouvera aisément les clefs de ces quelques sonnets. Si « *Aurélia* » est de toute évidence l'œuvre centrale de Nerval, son extrême conquête métaphysique, les « *chimères* » que l'on peut placer tout aussi haut sont le modèle paradoxal d'une poésie qui étant le type même de la pureté s'explique par la connaissance que l'on peut avoir de l'auteur et ne perd rien à une analyse qui tout en préparant au coup de foudre n'en atténue nullement l'intensité.

A relire *El Desdichado, Myrtho* ou *Artemis* commentés par Mme Moulin tout amateur de poésie est aussi bien armé pour

les comprendre que le plus érudit des nervalisants. N'est-ce pas une des justifications de la critique que de permettre une telle économie de travail aux « honnêtes gens » ?

Tandis que l'équipe de Bruxelles sert la poésie avec des travaux de cette qualité M. Guy Lévis Mano nous donne « *El Desdichado* » sous forme de plaquette luxueuse. Voilà peut-être qui eut enchanté Nerval toujours à l'affût de curiosités typographiques, mais tout de même !

LA JEUNE POÉSIE FRANÇAISE, par *René Lacôte*, (Les Nouvelles Editions Européennes).

ECLAIRCIR LE PASSAGE, par *Edmond Humeau* (*Esprit* N° de septembre).

René Lacôte qui est lui-même un poète vient de dresser la nomenclature de la jeune poésie avec une concision voulue par le genre, plus article d'encyclopédie qu'étude critique, mais sans verser dans la sécheresse. Plus de cinquante poètes sont présentés en quelques lignes : Fernand Marc, Le Louet, Follain, Rousselot, La Tour du Pin, Cayrol, Dalléas, Chardine, Decaunes, Gisèle Prassinos, tels sont les noms essentiels à retenir. Avouerai-je que Lacôte, tout à sa préoccupation de les distinguer des surréalistes, rajeunit un peu trop Thérèse Aubray, Bousquet, Emié et moi-même? Nous n'appartenons plus guère, hélas ! à cette équipe nouvelle dont les préoccupations sont assez différentes des nôtres. Les jeunes en effet sont en train de recréer une littérature, ce que nous ne voulions ni peut-être ne savions faire.

Dans le numéro de Septembre d'*Esprit* « M. Edmond Humeau donne sous le titre d'« *Eclaircir le passage* » une étude qui complète celle de Lacôte et lui donne un sens « malgré les brillants du surréalisme, malgré Rimbaud et quelques autres divinités inférieures de l'autre siècle nous sommes loin d'une identité possible entre le langage et la vision de l'esprit... Il faudrait craindre pour la poésie, si l'ambition des poètes se limitait et se détendait tout à la fois à cette conjoncture parfaite du langage et de la réalité...

Les rapports d'un poète à la poésie dépassent absolument les conventions intellectuelles qui n'engageraient rien de vivant, et les rapports sexuels où rien n'est dit... Avant le discours surréaliste, après les décrets surréalistes touchés ici ou là, a existé et demeure le fait surréaliste: Etat de fait, espoir consanguin à toute liberté d'esprit et mouvement du langage. La poésie d'aujourd'hui est surréaliste comme les événements sont socialistes. Seulement les insuffisances se dénouent tout de suite, les difficultés commencent

à partir de là — on ne peut plus partir d'ailleurs — sur le passage à éclaircir... Des poèmes attentifs et fervents, tragiques ou splendides par l'effet des longues perspectives sur notre vie, nous n'irons pas les inventer sans porter l'espérance que jusque dans les mots la réalité de l'esprit peut prendre corps... »

Léon Gabriel GROS.

LES LIVRES

LA RÉSURRECTION DES VILLES MORTES (1), par *Marcel Brion*, Payot.

Tellus s'est changée en miroir pour réfléchir les Cieux. Les fleuves ont abandonné leur lit, les eaux ont envahi les terres. Le temps a changé nombre de fois la face du monde, mais la vie reste cachée mystérieuse et muette sous la terre. Les maisons, les temples, les palais, les villes dorment dans la grande détresse de la nuit, ensevelis sous d'épais débris que les âges, indifférents à ce qui fût, ont accumulé peu à peu. Est-ce pour les punir de quelque faute que des capitales sont gardées depuis si longtemps par la Parque noire ? L'exquise qualité de la matière, que seul le contact prolongé avec les éléments peut donner, a-t-elle peur de se flétrir dans la grande force de la lumière ? La vie est pourtant là, et bien qu'elle sommeille depuis des millénaires et que la troupe de ses songes ait obscurci ses yeux, elle continue de palpiter dans l'ordonnance de sa beauté et elle attend qu'on la vienne délivrer des esprits de la terre. Mais elle ne veut abandonner ses secrets qu'à ceux-là qui, courageux et aimants, lui consacrent leur vie, leur ambition et leurs rêves.

Marcel Brion a écrit au début de son beau livre : « L'archéologie est la science de la vie » tendant ainsi à démontrer que les objets que l'on découvre contiennent « le présent actuel, le présent vivant ». « Le savant dit-il, qui saisit un événement de « la vie passée dans son moment le plus dramatique, ce « moment ayant été fixé par le hasard et maintenu in- « tact jusqu'à l'arrivée de l'archéologue moderne, connaît une « émotion singulière qu'aucune autre cause ne peut produire ». L'archéologue, brûlant du désir de percer le mystère se dirige vers les ruines toutes chargées d'un prodigieux secret. Quelle admirable aventure que la sienne ! Il est peut être moins savant qu'amoureux. Qu'importe, il s'en va le cœur lourd d'espérances. Il va disputer aux âmes de la terre la beauté qu'elles tiennent prisonnière. A la recherche de la vie il va s'enfoncer, avec des précautions de chât, dans le domaine des morts. Il va tenter de résoudre toutes les énigmes, analyser et comprendre les entre-

lacs des plus fantaisistes labyrinthes. Il va tout regarder, tout étudier. Il va arracher aux mystères des légendes la grande vérité qu'elles contenaient. Il mettra à la disposition de sa magnifique passion les moyens les plus modernes de la science : l'examen de la structure des terrains, l'analyse des poteries, des briques et des couleurs la photographie et l'observation aériennes, la micrographie, la réaction chimique, la connaissance de la flore et de la faune, l'éthnologie, le laboratoire...

Marcel Brion, dans deux chapitres d'une extraordinaire puissance d'attraction nous parle de *l'Archéologie vivante* et de la *technique des fouilles*. C'est ainsi qu'il nous décrit avec beaucoup d'intelligence les découvertes qui présentent le plus d'intérêt au point de vue de l'histoire, de l'histoire de l'art ou de l'histoire des religions, mais à notre avis, il fait mieux encore lorsqu'il nous communique sa foi et son amour pour la grandeur de la mission profondément humaine de l'archéologue.

Avec lui nous suivons la marche des fleuves, nous parcourons les déserts qui, balayés par les vents, brûlent la gorge et les yeux, et nous interrogeons le fond des mers où des villes, jadis submergées, livrent enfin leurs fantastiques secrets.

La légende nous conte que le cercueil d'Osiris, rejeté sur le rivage de Syrie s'introduisit miraculeusement dans un tronc d'arbre. La divine providence permit cet étonnant assemblage. L'arbre abattu fut transformé en un pilier du palais de Byblos où Isis finit par le reconnaître C'est au moyen de Byblos que le monde égyptien communiquait avec le mystère des forêts du Liban où le cèdre est roi.

Nous courons à la recherche du mystérieux parfum qui vient de l'Arabie méridionale : Petra et Gerza sont sur la route de l'encens. Dans la Mésopotamie et la Babylonie, nous assistons à la résurrection de Doura-Europos, de Mari, de Hit, de Sumer, d'Ur et de tant d'autres villes. A Tepe-Hissar ne recueillons-nous pas nous mêmes « le corps d'une jeune danseuse qui s'était « couchée pour mourir dans une pose si gracieuse que ses mem- « bres délicats, couverts de bijoux, s'étaient ordonnés dans l'at- « titude la plus exquise, la plus harmonieuse ».

C'est en Chaldée qu'est née l'astronomie. Un peuple y travaillait à construire les rêves des hydrauliciens, des architectes et des géomètres. Le temple de Baal fut-il le fruit d'un immense orgueil en résumant les monstrueuses aspirations de l'homme en face des mystères du chaos ? Le pays des satrapes est aussi le pays des géants. De grandes terrasses nous conduisent vers des palais immenses. L'homme, ici, a sculpté la montagne. Persépolis, l'une des capitales de l'empire perse étalait largement ses palais et ses maisons sur les bords de l'Araxe. « Aucune des-

« cription, nous dit Marcel Brion, ne rend suffisamment justice
« à ces qualités majeures de l'architecture achéménide : la
« noblesse et la légèreté. Le sens de l'espace, l'art avec lequel
« le vide lui-même était utilisé comme un élément de grandeur,
« ne peuvent être vraiment appréciés qu'aujourd'hui où les rui-
« nes de Perépolis ont été déblayées dans leur presque tota-
« lité ».

Pendant longtemps les archéologues se sont penchés anxieux de comprendre jamais — sur la terrible énigme du Sphinx. Les hommes et les femmes qui partaient pour le grand voyage de la mort étaient ensevelis au plus profond de la terre. Ils étaient cachés grâce aux méandres des couloirs et à l'enchevêtrement des tombes labyrinthiques dont le sens, gardé jalousement par le prêtre, restait le plus souvent étranger au peuple. La magie, la religion, le pouvoir fascinateur du geste hiératique sont à l'origine de la grandeur de l'art égyptien. Pour rester dignement dans la mort, ne faut-il pas embaumer les cadavres, les entourer de bandelettes et les conserver dans leur demeure à l'abri de toute corruption extérieure ? Mais pour *vivre* dans l'au-delà ne faut-il pas donner à l'égyptien les mille objets qui lui étaient nécessaires durant la vie réelle ? Les vases, les coupes, les amphores, les bijoux, les peignes, les bagues, les bracelets, les colliers, les statuettes étaient disposés religieusement autour de la momie. Sur les murs des tombeaux on retraçait les scènes de la vie familière.

Marcel Brion nous conduit avec un incroyable entrain à travers le dédale des ombres. Il fait sortir de terre l'histoire, la légende, la religion, les mœurs et les coutumes, c'est à dire toute la vie. Sa science est simple et directe. Son amour pour l'objet est dynamique. Son désir de nous faire comprendre est avant tout guidé par l'amour de la beauté. Pour lui, comprendre c'est aimer. Il nous fait faire un merveilleux voyage à travers l'Asie Mineure et l'Egypte et son art est d'une si persuasive qualité qu'on lui doit reconnaître plus que la valeur d'un enseignement, mais encore une puissance d'attraction considérable.

Dans son livre il nous donne certes l'état actuel des fouilles et des recherches archéologiques, mais il fait aussi revivre toutes les merveilles de l'antiquité.

S'il nous parlait de la beauté de Sémiramis ou de la fabuleuse histoire de Séthos ou bien encore du règne extraordinaire du phrygien Midas, nous le croirions tant il est vrai que sa parfaite connaissance des choses de l'antiquité nous transmet avec une égale ferveur l'histoire des peuples et la sagesse des mystères.

Ce livre nous permet de constater une fois de plus le réel talent de l'esthéticien qui est aussi un admirable poète. L'œuvre

n'est rien sans la foi qui l'anime et Brion croit à la nécessité de l'art, à la grandeur de sa mission dans le monde.

Cet important ouvrage permet à tous ceux du grand public qui s'intéressent à l'histoire ancienne, d'avoir une documentation suffisante. Mais Marcel Brion nous prépare une second livre et nous l'en devons remercier. Demain nous pénétrerons avec lui dans le grand mystère africain de Zimbabwé, nous admirerons l'art magique des Mayas et, quittant l'Amérique, nous le suivrons jusqu'aux plus hauts sommets de l'art pur puisqu'il nous doit initier à la civilisation chinoise.

Henry HARREL-COURTÈS.

L'ECONOMIE PRIMITIVE, par *Richard Thurnwald* (Payot, éditeur).

L'économie primitive n'a jamais fait l'objet jusqu'à ce jour d'un travail d'ensemble. Sur ce sujet, la documentation même est en grande partie récente. Auparavant l'imagination suppléait à l'information. Les économistes *déduisaient* de bonne foi l'économie primitive en croisant les aspects éternels et invariables qu'ils assignaient à l'âme humaine avec le caractère d'idéale simplicité qu'ils attribuaient à tout ce qui est « primitif ». De cette manière, de nombreux théoriciens et non les moindres, ont mis le *troc* à l'origine du développement économique, comme à la fois élémentaire et raisonnable.

En fait, ces constructions sont aussi éloignées que possible de la réalité : les phénomènes primitifs sont infiniment complexes et ne relèvent aucunement de la raison ou de l'intérêt bien entendu. L'ouvrage de M. Thurnwald le montre assez : l'économie primitive est presque entièrement fonction des croyances religieuses, de l'organisation sociale ou des stratifications qui se sont produites au sein de la communauté à la suite soit de guerres heureuses ou malheureuses, soit de fusions avec des peuplades de types différents. Réciproquement l'économie de la tribu influe sur la morphologie sociale ou familiale. Ainsi « dans une société de travailleurs des champs où ce sont les femmes qui produisent en tout temps la nourriture en travaillant avec le bâton à fouiller, la descendance est principalement matrilinéaire. Par contre, dans une société de pasteurs où l'alimentation est fournie par les troupeaux gardés et soignés par les hommes et où les femmes ne jouent plus qu'un rôle secondaire au point de vue de la nourriture, la descendance suit l'ordre patrilinéaire » (p. 26).

Certains métiers sont regardés comme nobles, d'autres comme dégradants. Parmi eux, celui de forgeron est particulière-

ment intéressant : il n'est pas douteux que le travail du fer ait été longtemps le privilège d'audacieux que cette profession rendait puissants et redoutés; même si elle les bannissait en quelque sorte de la vie de la communauté. Beaucoup de mythes de forgerons s'expliquent sans doute de cette manière et dans les villages, il n'est pas rare que le forgeron fasse encore office de sorcier.

Plus profondément, l'étude de l'économie primitive met en cause certains phénomènes de *générosité usuraire* qui sont malheureusement à peu près passés sous silence dans l'ouvrage de M. Thurnwald. On touche ici à des données qui ne relèvent pas seulement de l'organisation de la production et de la consommation ,mais qui embrassent toutes les activités de la société (religion, gouvernement, relations extérieures) et déteignent sur le comportement et la morale des individus. Il s'agit de ces cadeaux agressifs qu'on est obligé d'accepter, puis de rendre en plus grande quantité et plus beaux, sous peine de *perdre la face*. Ils sont offerts et reçus avec dédain et pour montrer à quel point sont méprisées les richesses considérables engagées, on va souvent jusqu'à les détruire solennellement en présence des « bénéficiaires », qui se trouvent ainsi contraints à en sacrifier davantage. Il est indispensable de se reporter sur ce point à l'*Essai sur le don, forme archaïque de l'échange* de M. Marcel Mauss.

L'économie primitive est un des terrains où la faillite du point de vue rationaliste et simplificateur se manifeste avec le plus d'éclat. Là encore, la science, acceptant le concret et travaillant sur lui, a retrouvé, pour la lui montrer en face, l'opulente multiplicité des instincts de l'homme que niait ou méconnaissait une raison absurdement limitée à elle-même.

Roger CAILLOIS.

PROUDHON, LA DÉMOCRATIE ET LA DICTATURE (1848-1865) par *Edouard Dolleans et Georges Duveau.* Introduction à « La Révolution sociale » (Paris. Marcel Rivière 1936).

On connait la curieuse position de Proudhon en face de Louis Napoléon Bonoparte, qui se manifeste dans son livre « *La Révolution sociale démontrée par le coup d'Etat* ». Proudhon, en dépit de ses paradoxes, était tout de même considéré par les Républicains comme un des leurs. Or voici qu'en Décembre 1851 il accepte le coup d'état comme un fait et qu'il prétend même entraîner Napoléon à se mettre à la tête de la future révolution sociale. Livre bizarre, et qui nous étonne encore aujour-

d'hui. On ne peut le comprendre que par une analyse serrée, à la fois de la psychologie proudhonnienne et des événements qui ont précédé l'arrivée au pouvoir du prince-président. Ce sont ces deux analyses, lucides, nourries de textes, de fragments de correspondance, que nous donnent MM. Dolléans et Duveau. Toute une série de personnages vivants, bien campés, ressuscitent devant nous, au long de ces pages, dont le plus intéressant est évidemment ce paysan de Proudhon, si tenace à travers ses apparences de contradictions.

Mais l'étude de MM. Dolléans et Duveau n'a pas qu'un intérêt historique. Aujourd'hui le révolutionnaire se trouve, un peu partout, en face de mouvements dictatoriaux et il doit se demander dans quelle mesure la dictature aide ou arrête la capacité révolutionnaire des masses. Proudhon se révèle donc ici comme un précurseur et peut-être un guide. En tout cas sa position ne peut nous laisser indifférent et son livre fournit le point de départ de toute méditation raisonnable sur le monde actuel.

« Louis Bonaparte, personnalité très mince; avait détruit les partis, mais loin de reconstruire une société, il permettait une dissolution progressive, il laissait le pays glisser à l'anarchie. Et Proudhon dans ces conditions, pouvait collaborer avec Bonaparte, à cette œuvre de non-gouvernement ». Proudhon ne nous apporte donc pas une réponse décisive au problème des rapports entre la démocratie, la dictature et la révolution. Mais il nous fournit une « méthodologie », qui ne s'oppose pas, comme on le dit communément à celle de Marx, loin de là ! et que nous pouvons appliquer à une compréhension dialectique de l'Allemagne et de l'Italie contemporaines.

R. BASTIDE

L'ANE-CULOTTE, par *Henri Bosco* (Gallimard).

L'œuvre d'Henri Bosco est déjà assez longue pour qu'on puisse en retracer la courbe et en marquer la direction. Il a commencé par des livres d'une grande verve et d'un entrain tel qu'ils participaient aussi bien de la commedia dell' arte que du roman: *Pierre Lampedouze* et *Irénée*. Puis avec le *Quartier de sagesse* qui est un ouvrage de transition il a obliqué vers le roman proprement dit. Avec le *Sanglier* et le *Trestoulas* il a trouvé une forme et un cadre qui seront désormais siens et qu'il pousse à leur perfection dans *l'Ane-Culotte*.

La forme ce sera le récit de vies simples et agrestes mais pleines de secrets qui les dévorent et les mèneront au drame le plus inattendu. Le cadre ce sera la montagne du Luberon dont la sauvagerie contraste elle aussi avec le caractère pacifique des

villages qu'elle domine. Mais la forme et le cadre ne sont rien sans le mouvement, et c'est ici que réside le meilleur de l'art d'Henri Bosco : ses dialogues sont merveilleusement vivants et naturels ; la progression avec laquelle après avoir fait sentir la présence du mystère il nous en imprègne, et éveille en nous bien plus que de la curiosité, une certaine angoisse, faite de crainte et de désir, en face de ce mystère qui devient à la fois plus redoutable et plus tentant, est dans ce livre-ci encore mieux établie et mieux calculée.

L'Ane-Culotte commence un peu comme un conte d'Alphonse Daudet ou de Paul Arène. Un enfant élevé dans un village provençal entre des grands-parents taciturnes et un vieux curé à l'imagination fleurie s'émerveille d'un âne à qui l'on a mis une culotte l'hiver pour qu'il ait moins froid et qui apparaît et disparaît dans le village sans qu'on sache d'où il vient ni où il va. Mais très rapidement nous quittons ce plan anecdotique et le livre justifie de moins en moins son titre car le sujet devient de plus en plus large. L'âne entraîne l'enfant dans la montagne où celui-ci avec stupéfaction aperçoit un jardin enchanté où tout pousse et tout fleurit. Le maître de ce jardin est un ancien marin qui s'est retiré là, animé d'un espoir insensé, celui de refaire un Paradis sur terre, grâce à des enchantements qui rendraient dociles à ses désirs les plantes et les bêtes. C'est évidemment une gageure que de vouloir rendre vraisemblables un tel projet et surtout une telle réussite : car le jardin de Cyprien devient effectivement pareil à un Eden. Il faut pour séduire le lecteur l'envelopper sans qu'il s'en doute dans une atmosphère de mystère. Il faut que lui-même se rende complice de l'auteur. Henri Bosco y parvient en entremêlant la fiction avec la réalité, en créant pour ses personnages un milieu qui tient de la féerie autant que de la vie vécue; et cela paraît naturel car, son récit étant composé certainement en partie de souvenirs d'enfance, rien n'est plus vrai et rien n'est plus irréel en même temps que ces souvenirs. De là la fraîcheur de ses personnages, les grands-parents, le berger, la servante, l'orpheline, le curé qui sont destinés d'un trait excessivement léger — trop léger pour un roman psychologique — mais précisément comme il convient à un roman qui est un roman pastoral d'abord puis un récit fantastique.

Il peut paraître extraordinaire que la Provence avec sa réputation de bonne humeur et d'amour de la vie puisse donner naissance à des écrivains comme H. Bosco, Joseph d'Arbaud, Jean Giono qui déploient une imagination ardente et dramatique. C'est que les pays du Sud ont eux aussi leur mystère, mais qui se dévoile moins vite que celui des pays du Nord. Bosco lui-même

l'a bien indiqué dans son hommage à Mistral (1) lorsqu'il a cité les vers fameux :

Vous-àutri, li gènt jouine
Que sabès lou secrèt
Fasès que noun s'arrouine
Lou mounumen escrèt...

Le secret dont parlait Mistral est peut-être simplement le surnaturel qui forme l'atmosphère de tant de scènes de Mireille et de Calendal. Chez les Provençaux contemporains que nous citions, ce secret c'est peut-être le sens de la Terre et le souvenir d'une magie qui rendait obéissante à l'homme la Nature. Cette magie est évoquée à la fois du livre d'Henri Bosco, dans ce « Journal de Monsieur Cyprien » qui forme une conclusion pathétique et répond à une interrogation obsédante de l'humanité : le Paradis est-il possible sur terre ? le bonheur peut-il être acquis et par de seuls enchantements ? Cyprien l'a cru. Et l'histoire du naïf enfant provençal et du vieux matelot prend fin sur des perspectives spirituelles. Il est à souhaiter que ce livre, le meilleur sans conteste de ceux qu'a écrits l'auteur, consacre définitivement sa réputation. (2)

Jean GRENIER.

UN PARIA DES ILES, par *J. Conrad*, — BATAILLES DANS LA MONTAGNE, par *J. Giono*, (N. R. F.).

Un paria des îles de Joseph Conrad. *Batailles dans la montagne*, de Jean Giono, deux livres dont la publication se revêt d'une grande importance : ce sont des romans que le littérateur ne saura pas définir. Ils contribuent, eux, à définir la littérature de demain.

On remarquera leur ressemblance avec les écrits bibliques: elle n'est pas préméditée et n'intervient que par voie de conséquence, comme si l'accent parabolique s'imprimait nécessairement à la poésie enfin délivrée de toute intention poétique. Giono a sans doute pris conscience de cette ressemblance, il l'a soulignée, il a pris soin de la justifier. Il ne l'a pas *voulue*.

C'est dans un livre de Jules Véry, les *Veillées de la Tour pointue*, que se trouve la forme élémentaire et comme le germe d'une vérité à quoi ces deux grands romans donnent large-

(1) n. r. f., Mai 1930.

(2) Souhaitons aussi qu'il reparaisse comme le précédent avec des lithographies d'Edy-Legrand dont le génie sensible et tragique fait un des plus grands artistes de notre temps.

ment accès. Un policier entre par erreur dans le manteau de son frère. *Sa pensée est aiguillée aussitôt par l'idée de substitution. Cet acte éclaire sa pensée qui le retrouve comme un raccord indispensable dans l'affaire à débrouiller.* A la condition de regarder assez loin et assez haut, l'homme peut trouver un même fond à la double version de l'être et du connaître. L'homme est comme un accident de l'être; il séparait abusivement la pensée de son objet, c'est à dire qu'il séparait l'objet de lui-même se servait de lui pour se penser avant d'agir sur lui ; mais c'était une nécessité qu'il pouvait frauder ; et nous voyons déjà quelques écrivains deviner que l'esprit tend à ne faire un avec l'existence des choses. Leur regard donne des yeux à tout ce qu'ils voient Les objets sont dans leur vision comme le sang dans les veines Ils voient la lumière du songe grandir sur l'arbre, sur le rocher et, dans ces objets dits inanimés tendre des pièges à la clarté du jour.

On ne peut caractériser ces écrivains qu'en se laissant un peu emporter dans le courant de leur inspiration Et il faut avoir recours à l'image pour donner une idée fidèle de ce qui fait retour à la fable. La critique reste aveugle à une œuvre nouvelle tant qu'elle ne s'en est pas rendue un peu tributaire. Et comment ne se soumettrait-elle pas pour la mieux connaître à la loi entrevue, comment ne se chargerait-elle pas de fournir la preuve qu'une représentation est plus fidèle quand la pensée l'achève en s'y connaissant.

Cependant, si la pensée accomplit l'image, il est naturel qu'elle demeure inachevée là où l'on s'attend à ne trouver qu'elle. Elle est comme en suspens dans les propos que Giono donne à l'état brut, irréguliers comme des pierres, opaques comme s'ils devaient partager la vie physique des objets et ne les éclairer qu'au sein d'une idée qui leur soit commune. La parole n'est plus un signe d'orgueil et redevient un écho. Et c'est une transformation naturelle dans une œuvre qui donne à l'élément descriptif la pureté d'une maxime.

Voilà que peu à peu nous deviennent familières les œuvres où les événements sont les chevaux du songe qui est un écho divin. On dirait que tous les phénomènes deviennent significatifs quand, au lieu de se dérouler dans le temps ils vont au pas d'une pensée prenant conscience de sa condition.

Joë BOUSQUET.

IMAGES DES ANTILLES, par *Lionello Fiumi*. (Les Editions des Presses Modernes, Paris).

Le nouveau livre de Lionello Fiumi a été écrit simultanément

dans le texte italien et dans la version française. Les critiques ont déjà observé que le poète italien use avec un égal bonheur des deux langues latines et que son français, classique ou familier, demeure toujours fort savoureux. Ce qui frappe, dès les premières pages, c'est la richesse et la diversité des notations originales. L'esprit du voyageur, sans cesse en éveil, surprend la sensation et la transpose aussitôt. Le spectacle du monde réel est transfiguré sans effort apparent et le journal de bord devient insensiblement un recueil de poèmes en prose. Toutefois, si les images n'étaient que gracieuses, le charme du voluptueux interprète pourrait s'émousser à la longue. La réussite constante de délicates pages d'anthologie ne provoquerait plus de surprise heureuse. Aussi Lionnello Fiumi dose subtilement l'observation concrète et le détail érudit, la joie des sens et le rêve qui ressuscite le passé lointain. Il ne redoute pas non plus l'image comique volontairement triviale, de ces passagers alourdis, « pareils aux mouches qui tentent en vain de se dépêtrer de la feuille visqueuse ». Il sait encore renouveler la vision pittoresque par un trait de réalisme brutal : « l'horizon, jaune-brun, est une blessure violemment badigeonnée de teinture d'iode ». Tout cela est piquant, imprévu, exempt de recherche et de fadeur.

Mais, comme écrit Fiumi à son départ de la Martinique, « Des comparaisons, on peut en vider sur la page toute une corne d'abondance... » Sans doute, leur éclat est nécessaire ; elles apportent un nouveau témoignage de la virtuosité du poète. Cepandant, comme leur destin est d'être admirées, citées, imitées, elles risquent d'enrichir le patrimoine commun du lyrisme, tout en échappant au créateur. Aussi Lionello Fiumi nous offre-t-il dans l'ensemble de son livre, mieux qu'une suite éblouissante de détails, une œuvre inséparable de sa personnalité. Il évoque discrètement les rêveries de son adolescence, plus loin encore les découvertes de son enfance inquiète, nourrie de romans d'aventures, où passaien tles boucaniers et les corsaires de l'Ile de la Tortue. C'était le temps où « la malle monumentale en peau de porc, lourde comme un cercueil », dernier souvenir d'un ancêtre migrateur, vestige enfoui dans le grenier de la maison familiale, suggérait déjà un bambin ébloui la houle de l'Atlantique et le mirage des « Isles Fortunées ». *Images des Antilles* présente aussi toute une psychologie de Fiumi voyageur. Le poète ne se guinde point, il ne se livre pas à une exploitation forcenée du thème littéraire. Ainsi il avoue de bonne grâce que la visite du Musée de l'Impératrice au village de Trois-Ilets ne laisse pas une grande impression et il s'arrête plus volontiers devant les collections de papillons que devant les autographes et les estampes. Tant d'esthètes en voyage ne peuvent résister au besoin de

filer le couplet qu'on aime cette réserve, ce respect de l'émotion sincère.

Par contre, Fiumi ne cache pas son émerveillement d'Européen devant la nature exotique, si longtemps rêvée, puis maintenant soudain révélée à ses yeux. Avec un gentil sourire, il s'amuse de ses propres étonnements, raille ses connaissances sommaires de la végétation des tropiques. Ainsi le lecteur sédentaire d'Occident participe à son enthousiasme, en savourant cette lente initiation. Lionnello Fiumi célèbre la pulpe fraîche des fruits autant que la peau sombre des femmes.

Les sensations gustatives tiennent une place prépondérante dans *Images des Antilles* Comme disent nos critiques distingués, il y aurait là un curieux chapitre à écrire sur Fiumi gourmet. Sans parler de prestigieux commentaires sur la poésie des saveurs. En attendant, nous sommes heureux de voir qu'un poète qui, en s'éloignant de sa jeunesse sentimentale, semblait attiré par les sentiments religieux, les pensées mystiques, garde pourtant encore une telle joie de vivre et cette extase enfantine devant les succulentes nourritures terrestres. Un spectacle aussi réconfortant n'est pas le moindre charme des *Images des Antilles*.

Hubert FABUREAU.

L'ECOLE DES PARENTS, par *Kléber Haedens*, (Corréa).

Envahis par la graisse, désertés par l'intelligence, méchants, paresseux et veules, incapables de penser autrement qu'en formules creuses et d'agir autrement qu'en conformité avec la vulgarité, la vanité, la vilenie; tels apparaissent les Parents dans ce livre amer et dru, où les enfants seuls ont quelque grâce, quelque ferveur et quelque noblesse. Le drame d'une jeunesse incapable de vénérer ceux qui la dirigent n'est pas sans grandeur. Le style du livre est sec, sans grande couleur, sans lyrisme, mais précis et mordant. Le romancier a beaucoup de droits et c'est au lecteur à ne pas généraliser. Notons seulement que s'il est absurde de vouloir baser toute une contre-morale sur l'opposition aux « familles », et si le non-conformisme absolu est aussi impossible que la vie dans un milieu parfaitement aseptique, une opposition aux conventions faciles et aux falsifications paresseusement égoïstes est nécessaire à la simple spiritualtié, de même que la lutte des générations importe au rythme de la vie sociale.

Emile DERMENGHEM.

SIMPLES SANS VERTU, par *Max-Pol Fouchet* (Alger, éditions Charlot).

Au moment où l'on parle d'un « retour à Laforgue », il est intéressant de signaler un jeune poète d'Alger, qui semble suivre le conseil : « M'est avis qu'il est l'heure de renaître moqueur », et dont l'ironie, comme celle de l'auteur des *Moralités légendaires*, est faite surtout de fantaisie, de tendresse et d'une certaine déchirure de l'âme. Sentimental et gouailleur, Fouchet affectionne les refrains et les ritournelles, les tournures des poésies anciennes ou des chansons populaires, les suppressions d'articles, les inversions archaïques. Il ne faudrait pas que cela tournât au procédé, mais cela donne parfois des effets saisissants une allure dégagée et un peu nostalgique. Fouchet a le don de l'image et le tact de ne pas en abuser. Il rêve dans le port, où « les mâts brûlent comme des cierges ». Il brosse de petits croquis « populistes » ; il mérite un instant dans un cimetière qui « fait un bruit de port » et où « le vent vient frotter son échine aux croix ». Il se promène, riant de se voir « si poreux et perméable au ciel, à l'air, aux chants ». Et quand il est tenté d'amertume, il demande à Ophélie ses simples, le romarin par la souvenance, les pensées pour les songes, des simples pour mieux sentir que « Tout est aussi simple que la voile sur l'eau bleue. ».

Emile DERMENGHEM.

LE MAUVAIS TEMPS, par *Henriette Valet* (Grasset)

J'ai gardé un souvenir très vif de *Madame 60 bis*, et de la réalité saisie par Mme Henriette Valet dans cette expérience de la souffrance et du dévouement. Il y avait dans ces pages une participation de l'auteur qui l'engageait au-delà même du message transmis par un regard qui voulait voir clair. La lecture de son roman *Le mauvais temps* nous montre qu'elle est moins libre dans une œuvre d'imagination. Entre ce qu'un être observe et ce qu'il tente d'en exprimer, je sais bien que toute une frange s'interpose qui peut être d'un ordre aussi imaginatif que la création en lui d'un personnage connu, en quelque sorte, organiquement. Ne mettons pas trop vite des frontières. Mais il est certain que Mme Valet semble gênée par une « inexistence » de son personnage central, inexistence qu'elle voulait pourtant, dans un certain sens (socialement, par exemple) susciter. Elle oppose à ce fantôme triste des êtres plus singuliers, un bossu diabolique, une vieille fille en frénésie, des ouvriers, un rêveur qui se baptise Job, et tous les visages qui peuplent le « café-épicerie » du

faubourg de la ville Il semble que Mme Valet ait voulu rendre nécessaire, par cette double perspective, la faillite morale de son héros. C'est vers l'expression d'une idée que ce roman consciencieux est construit. Mais il ne nous attache pas assez. On aimerait mieux sentir l'idée à la pointe même de la matière romanesque que de voir celle-ci, un peu laborieusement, en dépendre.

Yanette DELÉTANG-TARDIF.

PLAISIRS D'AMOUR, par *Georges Pillement* (Pierre Tisné, Editeur).

Depuis « Valencia entre deux rêves » (Grasset) M. Georges Pillement construit avec une nonchalance apparente un monde à la fois poétique et triste où l'on aime, périodiquement revenir. C'est un poète. Je crois que c'est un lieu commun que de le dire, un poète dont l'art illumine le fait le plus commun de la vie quotidienne, donne un éclat pathétique à certaines scènes qui seraient simplement tristes. Il ne sait jamais, comme certains romantiques allemands, où s'arrête le rêve et où commence le réel et il a l'art de vous entraîner à cette frontière idéale sur laquelle il s'aventure avec une aisance incomparable.

Cependant, il me semble que *Plaisirs d'Amour* est celui de ses livres où la réalité prend de beaucoup le pas sur l'imaginé. Court roman mais plein de profondeurs pudiquement dissimulées et qu'on ne découvre qu'à la deuxième lecture. *Plaisir d'amour* est un de ces romans que j'aime entre tous; un de ces romans qui ont une écorce et dont justement l'apparence claire, lisible au premier abord, garde des esprits qui ne méritent pas de les pénétrer.

Cela pourrait s'appeler « la journée d'un homme ». Un matin, Daniel un peintre sans génie et, je crois, non pas sans talent quitte sa femme après une scène. Il erre toute la journée. Il rentre le soir désespéré de ses rencontres et de ses méditations. Désespéré et, au fond, discret, poignant. La jeunesse perdue, la vie conjugale et la solitude, autant de thèmes qui s'entrecroisent dans *Plaisirs d'amour* avec un bonheur constant.

M. Georges Pillement sait *éclairer* le moindre objet, mettre en valeur le moindre sentiment ; tirer la *moralité* du moindre geste. On a traité de romanciers français tant d'écrivains indigents, parlé de la *Princesse de Clèves*, à propos de gens sans imagination qu'on n'ose le faire en parlant de ce livre. Et pourtant...

André de RICHAUD.

GOUPI MAINS ROUGES, par *Pierre Véry* (Gallimard).

Cette histoire tient à la fois du roman policier, cher à l'auteur (Goupi Mains Rouges assumant le rôle du détective), et du conte fantastique. Mais ces deux formules procèdent de méthodes différentes. En effet, alors que le roman à clé puise son maximum d'intérêt dans une opposition soulignée entre l'insolite des événements et le plan normal sur lequel ils se développent, — le roman fantastique au contraire tient toute son insaisissable atmosphère d'angoisse de cette contradiction entre le naturel apparent des faits, et les personnages qui évoluent dans un univers oppressant. Mais l'usage simultané de ces deux recettes sape l'unité du récit et brise l'enchantement maléfique.

Ce qu'il y a cependant de sympathique dans ce livre, c'est le plaisir évident que l'auteur semble avoir pris à l'écrire, et le peu de cas qu'il paraît faire de ses personnages et de leur histoire ; car après avoir attisé notre curiosité et tenté de nous terrifier un peu, M. Véry arrache leur masque à ses pseudo-monstres et, nous montrant leurs visages bonasses — qui n'en sont pour celà guère plus sympathiques —, nous dit : « Voyez, ça n'était pas plus difficile que celà ! »

L'action se situe dans le milieu paysan, a pour thème original l'âpreté et l'esprit de lucre des gens de la terre, mais aussi leur attachement irréductible au sol qui les retient. Et cet aspect « peinture de mœurs » a un ton picaresque qui n'est pas le moins attachant de l'ouvrage

Jacques CRESPELLE.

A LA BREBIS SANS TACHE, par *Marie Louise Pailleron*.

Il y a bien, dans chacune des six nouvelles de ce livre les éléments tragi comiques de la vie. Mais les provinciaux que nous présente M. L. Pailleron n'ont d'autre réalité que celle que leur accordent les regards embusqués derrière les rideaux de leur petite ville ou de leur village. Les moins sympathiques prennent pour le vent du large l'air qu'ils déplacent en marchant. On attend en vain qu'un signe, un événement, atteigne chez l'un d'eux une émotion féconde, arrache un cri, révèle un homme.

De là, peut-être, pour l'auteur, la nécessité d'être toujours présente, de se substituer de temps à autre à ses personnages pour mettre au point, justifier telle réactions, commenter telles nuances qui ne sauraient s'expliquer que par l'éclairage particulier du milieu provincial.

Madame Marie Louise Pailleron le fait avec beaucoup de

verve. Elle observe ces petits bourgeois, ces paysans d'un regard lucide, le plus souvent ironique, quelquefois indulgent ou pitoyable.

Il faut mettre à part la dernière de ces nouvelles : l'*Arbre* c'est l'histoire d'un enfant abandonné par sa mère. Sobre, forte, émouvante, elle ne doit rien qu'à sa nécessité intérieure.

P. M. SIRE.

ODILE, par *Raymond Queneau* (N.R.F.)

Raymond Queneau s'est diminué en écrivant Odile. Mais c'est justement, m'objectera-t-on, ce qu'il a voulu. Or un romancier appartient aux valeurs qu'il a créées. Nous n'avons que faire de ses complexes d'infériorité.

Odile est un livre pâle et méchant avec des sueurs de faiblesse. C'est la peinture d'un groupe d'avant-garde où Raymond Queneau a figuré et a même joué un rôle. Mais on ne voit pas comment, pas plus qu'on ne comprend pourquoi il en est sorti. Il dit tout, sauf l'essentiel.

Aussi va-t-on d'étonnement en étonnement dans un livre mou, écrit par quelqu'un qui semble avoir fait le vœu de ne pas se servir de ses qualités. Les personnages n'ont aucune qualité. On ne peut les aimer, ni les détester. Ils sont faits avec ce que voit d'eux un passant.

Une fois de plus nous est administrée la preuve que, doué pour créer des types et apte à faire surgir un monde psychologique de la plus furtive rencontre, le romancier, par contre, a le privilège de ne rien comprendre à ce qu'il connaît, Raymond Queneau a-t-il été vraiment l'ami de ceux qui lui furent si étrangers ?

Au moins l'amitié saisit-elle les ridicules, et les personnages d'Odile, malgré les efforts de l'auteur, en sont dépourvus.

JOË BOUSQUET.